العناصر الموسيقية الشعبية

المرتبطة بالبيئة النوبية

العناصر الموسيقية الشعبية المرتبطة بالبيئة النوبية

"الطنبورة.. نموذجاً"

جمع ودراسة

محمد أبو شنب

كاتب وباحث في مجال الدراسات الشعبية

العناصر الموسيقية الشعبية المرتبطة بالبيئة النوبية

"الطنبورة.. نموذجاً"

جمع ودراسة: محمد أبو شنب

رقم الإيداع: ٢٦٦٤١ /٢٠١٩

الترقيم الدولي: (978- 977- 90- 6830- 5)

الناشر

مؤسسة "الدليل الثقافي"



٣أ شارع د. محمد عبد العزيز ميدان حلمية الزيتون القاهرة

٠٠٢٠١٢٧١٧٧٩١١٦- ٠٠٢٠١٠٢٨٥٧٣٣٩٩

aldaleelalthaqafy@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً)

صدق اللهُ العظيم

سورة (الإسراء: ٨٥)

"إذا أردنا أن نحقق ما نسعى إليه من تقدم ورقي، تطور وتحضر، فلا وسيلة أمامنا سوي السعي وراء العلم بكافة مجالاته وفروعه".

محمد أبو شنب

(إهداء خاص)

إلي من أرضعتني ودها يقيناً.. وصدقاً.. وكفاحاً.... أمي الغالية

إلي من ضحي بحياته لكي أكون... أبي الفاضل

إلي من كانت لي سنداً في الحياة... زوجتي

إلي من شهدت فيها رحمة ربي وحكمته... ابنتي جني

إلي زهرة حياتي.. نور عيوني... ابنتي لمي

إلي أملي في هذه الحياة... ابني سيد

(شكر واجب)

بكل معاني الوفاء والإخلاص

أتقدم بأسمى آيات الشكر والتقدير

لكل من مد لي يد العون والتشجيع

إلي الإنسانة الخلوقة التي تعمل بكل جهد وكفاح

من أجل العلم وللعلم

خالص تحياتي

للأستاذة الدكتورة / إيمان مهران

أستاذ فنون التشكيل الشعبي والثقافة المادية

بالمعهد العالي للفنون الشعبية

محمد أبو شنب

القاهرة: ١٦/ ٥/ ٢٠١٩

المحتويات

(تمــهيد)

أتاحت لي المعرفة التي اكتسبتها من خلال دراستي بالمعهد العالي للفنون الشعبية ، أن أتقدم ببحث ميداني عن إحدى الآلات الموسيقية الوترية الشعبية المصرية القديمة، تعرف هذه الآلة في مصر بـ (الطنبورة) النوبية، وهي آلة موسيقية شعبية حديثة التكوين من آلة (الكنارة) القديمة التي ظهرت في وادي النيل في عصر الدولة المصرية الوسطى مروراً بالدولة المصرية الحديثة من الحضارة المصرية القديمة.

ومن خلال مشاركتي بهذا البحث في المؤتمر العلمي الدولي الأول، الذي كان يحمل عنواناً (الفن الإفريقي – أيقونة الإبداع الإنساني)، والذي بادرت به أكاديمية الفنون، ذلك الصرح العريق في تعليم كافة مجالات الفنون، وكذلك الاهتمام بها على مستوى الصعيدين العربي والإفريقي، بوصفه كياناً علمياً متخصصاً يعمل كل من ينتمى إليه من أساتذة وخبراء ومتخصصين بكل جهد وكفاح في إعداد كوادر جيدة من الباحثين والدارسين والمهتمين، وخاصةً في مجال الدراسات الشعبية، بكافة فروعها وأقسامها، وهو ذلك الكيان الذي أنتمى إليه انتماءً وثيق الصلة كباحث في هذا المجال العلمي بقسم "مناهج الفولكلور تقنيات الحفظ".

وقد شاءت الأقدار، وحالفني الحظ، في أن أجلس بجوار أستاذي الفاضل الدكتور "محمد شبانة" على منصة جلسة هذا المؤتمر، وبجوار بعض الأساتذة المتخصصين في مجال الموسيقي الشعبية، وفي حضور طيب كريم جمع بين لفيف من الدارسين والمتخصصين في مجالات مختلفة تندرج معظمها من العلوم الإنسانية.

ومن خلال هذه المشاركة العلمية حصلتُ على شهادة تكريم مثل زملائي الأفاضل المشاركين في هذا المؤتمر العلمي، ولكن إحساسي في هذه اللحظة قد يختلف

عن غيرى بكثير، حيث كانت سعادتي لا توصف، ولا تستطيع حروف كلماتي أن تصف ما شعرت به في تلك اللحظة، قد يتعجب القارئ الكريم من هذا، وكأنني حصلت على شيئاً لم يناله غيرى من قبل، في حين يقدر الباحث المتخصص ما لا أستطيع التعبير عنه من خلال هذه الكلمات البسيطة، وخاصةً إذا كان هذا التكريم في حقيقة الأمر لم أناله من قبل وبهذا الشكل الأكثر من لائق.

ونظراً لمدى أهمية هذا البحث الذي دارت فكرته الأساسية حول امكانية توثيق هذه الآلة الموسيقية الوترية الشعبية المصرية القديمة، حيث تعد واحدة من أبرز العناصر الموسيقية الشعبية التي تعبر عن جذور الهوية الثقافية الإفريقية عامةً، والمصرية خاصةً، مما دفعني هذا العمل أن استكمال هذه الدراسة (موضوع البحث) لتصبح مادتها العلمية المجموعة سواء من مختلف المدونات كالكتب والمراجع والدراسات السابقة أو المجموعة ميدانياً متاحة لدى جميع القراء، ليستفيد منها المتخصص وغير المتخصص كل وفق احتياجه، ووفق الشروط والضوابط التي تحفظ للجماعة الشعبية في ذات الوقت حقوقها الأدبية والمادية، وبما يؤكد هوية هذه الثقافة.

وأخيراً "فإذا كان وراء كل عمل مُتقن نجاح عظيم، فإن وراء كل نجاح باهر قائد أعظم"، وهذا القائد الذي أعنيه هنا يتمثل في الدافع المعنوي والحافز النفسي الذي يمنحه الأستاذ إلي تلاميذه، والذي يمنحه الأب إلي أبناءه، بهدف استكمال المسيرة العملية أو العلمية بصورة يجب أن يراها كلاً منهما في الآخر، ومما لا شك فيه أن هذا الدافع قد يؤثر تأثيراً مباشراً على حياة هؤلاء الأشخاص الذين يتلقوه من أصحاب الخبرة، مما يدفع بهم إلي الأمام لتحقيق المزيد من التقدم والرقي.

فالباحث دائماً ما يكرس وقته وجهده في العمل بقدر ما لا يجد فيه مساحة ليستمتع به مع الأخرين، لآنه يبحث عن حقيقة ما أو لكشف عن معنى غامض في موضوع ما، حتى تظهر له نتائج دراسته العلمية التي يمكن من خلالها أن تعود بفائدة قصوى تعمل على خدمة الوطن والصالح العام.

اسأل الله العلي العظيم أن يوفقني لما يحبه ويرضاه، فهو على ما يشاء قدير و بالإجابة جدير.

وَمَا تَوْفِيقِي إِلا بِاللهِّ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ

محمد أبو شنب

القاهرة: ١٦/ ٥/ ٢٠١٩

(مقدمة عامة)

في كتابنا السابق الذي يحمل عنوان "العناصر الشعبية المرتبطة بعادات دورة الحياة عند النوبيين.. دراسة ميدانية توثيقية في بعض مناطق القاهرة وأسوان" تحدثنا عن طبيعة المادة الفولكلورية بشكل عام، بشقيها الثنائي "الميداني والمدون"، بأنواعها المختلفة "المكتوبة – المصورة – المسموعة – المرئية"، كما أشارنا في اطار ذلك السياق عن طبيعة العناصر الشعبية التي تجمع بين شقين أساسيين "المادي وغير المادي"، وهي تلك العناصر التي تعد بمثابة المكون الأساسي لهذه المادة الثقافية، حيث تجمع بين كل هذه العناصر في اطار واحد متكامل متماسك، ومن هنا يكتمل على أثرها ذلك السياق الثقافي الذي تدور حوله هذه المادة، والذي يعبر من ناحية أخرى عن أي شكل من أشكال عناصر التراث الشعبي، كالعادات والتقاليد الشعبية، المعارف والمعتقدات الشعبية، وغيرها من أنواع الفنون الشعبية المختلفة كالفنون (القولية – الموسيقية – الدرامية – التشكيلية – الحركية)، وما إلى غير ذلك من عناصر شعبية أخرى ذات طابع مادي خالص، تندرج بوصفها تحت مظلة ميدان الثقافة المادية، ذلك الميدان الذي يعد بوصفه أحد الميادين الكبرى التي يهتم بدراستها علم الفولكلور (الثقافة الشعبية).

إذن فالمادة الفولكلورية، ما هي إلا مادة ثقافية شعبية ذات طبيعة محلية، تختلف مكوناتها بالطبع من بيئة إلي أخرى، ومن مكان إلي آخر، وذلك وفقاً لظروفها الحضارية والثقافية، كما إنها في ذات الوقت تعد ذات طبيعة متشابكة تجمع بين كافة عناصرها في نسيج واحد حي متكامل متماسك، يكاد يكون من الصعب فصل أو عزل أي عنصر من عناصرها، أما العناصر الشعبية فهي تتمثل في تلك الأجزاء الصغيرة التي

تتكون منها مواد الفنون الشعبية، أو بعبارة أخرى تلك التي يترتب منها مواد المأثورات الشعبية، ذلك الإبداع المستمر الذي يمارسه المجتمع كنشاط حي، يفيض عن خاطر الجماعة الشعبية مباشرةً، أشبه ما يكون بالتعبير التلقائي الذي يتفجر ليواجه ضرورات الحياة اليومية الجارية، وفي مختلف الموضوعات التي تندرج بوصفها تحت مظلة الميادين الكبرى التي تتفرع من كيان الثقافة الشعبية، بل وفي أي شكل آخر من أشكال اكساب المادة طابعاً جماعياً وفنياً، وهي تلك المأثورات التي يهتم بدراستها علم "الفولكلور"، ذلك العلم الذي يبحث عن الإبداع الشعبي مادة وموضوعاً، فأصبح له مباحثه الخاصة التي تكشف عن المقدرات الإبداعية للشعب، وذلك عن طريق جمع المادة الشعبية الخام من بين حفظتها وصانعيها من أبناء المجتمع خلال ممارستها وابداعها في حياتهم اليومية الجارية[1].

لذا تعتبر العناصر الشعبية بشكل عام، مهما اختلفت أشكالها، وتعددت أنواعها، جزءاً أصيلاً لا يمكن أن يتجزأ أو ينفصل من كيان أي مادة من المواد الثقافية التي تندرج بطبيعتها تحت مظلة أي فرع من الفروع التي يضمها أي ميدان من الميادين الكبرى التي تتفرع من كيان عالم الثقافة الشعبية، تلك الثقافة التي تعتز بها مختلف الشعوب والأمم في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية عامةً، بدائية كانت أم متحضرة، فإن كل ما يصدر عن خاطر ونبض ووعي الجماعة الشعبية من نشاط سواء كان مادياً أو روحياً، إنما هو ضرب من ضروب الثقافة.

بل ومن خلال استخدام الإنسان لهذه العناصر الشعبية، أياً كانت طبيعتها مادية "ملموسة" غير مادية "محسوسة" يستطيع أن يعبر عن ذاته الإنسانية وما يقوم به من

(١) صفوت كمال. جمع العناصر الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٦ (مايو ١٩٦٨).- ص ٨٦.

نشاط، كما يستطيع أن يعبر بواسطتها عن ثقافته التي ينتمي إليها وتنتمي إليه، بوصفه فرداً من أفراد المجتمع، وعضواً أساسياً في الجماعة الشعبية المنتجة والمتلقية لهذه الثقافة، كل ذلك في اطار محيط بيئته الشعبية، تلك البيئة المكانية التي تتم على أرضها كافة الممارسات الثقافية، والتي تجلب منها في الوقت ذاته المادة الأولية الخام التي تتشكل وتتألف منها كل هذه العناصر، وذلك وفقاً لما تعلمه الإنسان خلال فترة حياته، وما اكتسبه من معرفة وخبرة ومهارة.

فعندما نتحدث في هذا الكتاب الذي نحن بصدده الآن عن آلة "الطنبورة" الوترية، فإننا نتحدث بالطبع عن واحدة من أبرز العناصر الموسيقية الشعبية النوبية ذات الطابع المادي، إلا إنها في ذات الوقت تجمع بين أشكال مختلفة من العناصر الشعبية الأخرى غير المادية، وبلا شك أن كلاً منهما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك البيئة (البيئة النوبية) التي يستخدم فيها ذلك العنصر الثقافي، كما أن المادة الأولية الخام المكونة له، أو بمعني آخر الأجزاء الصغيرة التي يتكون منها هذا العنصر نفسه، كلها بلا استثناء مواد محلية طبيعية نابعة من البيئة الشعبية، ونظراً لمدى حرص الجماعات الشعبية على استمرارية استخدام هذا العنصر في أي شكل من أشكال التعبير عن النشاط الإنساني، مما ساعد ذلك على سهوله انتقاله عبر الزمان، من فترة إلى أخرى، انتشاره عبر المكان، من بيئة إلى أخرى.

وقد أشار الدارسون في اطار هذا السياق بوجود نمطين رئيسيين لعملية الانتشار الثقافي، أحدهما يتمثل في عامل الهجرة، أما الآخر فهو ناتج عن الافتراض، فالأول يرتبط غالباً بانتشار وحدات ثقافية ضخمة، أما الثاني فهو يشير إلي انتقال وحدات بسيطة، إلا أن عملية "الانتشار" نفسها من وجهة نظر هؤلاء الدارسين تتضمن في

الواقع الأمر ثلاث عمليات محددة، هي (تقديم العناصر الثقافية للمجتمع، تقبل المجتمع لهذه العناصر، اندماج هذه العناصر في الثقافة القائمة من قبل)[1].

فإذا أردنا أن نتعمق في فهم طبيعة حياة التراث الثقافي بشكل عام، سواء من حيث نشأته وتطوره وانتشاره وانتقاله، فلابد أن نضع في الاعتبار (الوسط الاجتماعي) الذي يرتبط به هذا التراث، كما نهتم في ذات الوقت بـ (حملة هذا التراث)، سواء كانوا حملة ايجابيين أو سلبيين، فالأولون هم حفظة التراث الذين يتولون نقله ونشره، أما الآخرون هؤلاء الذين يمثلون مراجع التراث حين يقتضى الأمر، وهم الذين يعطون للتراث صداه، ويقومون إلي حد ما بدور تصحيحه، ويضمنون استمراره، مع مراعاة الوسط المحلي الذي يمثل بطبيعة الحال أكثر اتساعاً من وسط الأسرة[2].

وعلى أية حال، فآلة الطنبورة الوترية كما أشارنا من قبل، تعد واحدة من أبرز العناصر الموسيقية الشعبية المستخدمة بصورة شائعة في بلاد النوبة، تلك العناصر التي تتسم دائماً بالطابع الشعبي، وما يصاحب ذلك الطابع من ابداع وفن ومهارة إنسانية، يعبر كلاً منهما عن ذلك الإنسان الذي يعد بوصفه كائن ثقافي اجتماعي يعيش بطبيعته وراء كل عنصر من هذه العناصر التي "توجد دائماً أينما يوجد الإنسان، ولا وجود لها بدونه"، فأحياناً، بل غالباً، ما تفتقد هذه العناصر فائدتها أو دورها الوظيفي في حالة عدم وجود ذلك الإنسان الذي يستخدمها ويعتمد عليها في أي طقس أو ممارسة من ممارساته الحياتية التي تعبر بلا شك عن ثقافته.

(١) فوزى العنتيل. قضية انتشار التراث الشعبى ودور حملة التراث.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٦ (مايو ١٩٦٨).- ص ١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢.

فلكل شعب من الشعوب، بل لكل بيئة من البيئات الثقافية المختلفة آلتها الموسيقية الشعبية الخاصة بها، ولا شك أن هذه الآلات تتمتع بلغة موسيقية ذات خصائص وسمات مميزة، وهي تلك "الخصائص التي تكمن في مادتها الموسيقية ذاتها، سواء من حيث الأبعاد الموسيقية وتكويناتها، المقامات، الزخارف، وحدة اللحن وتعدده، تنظيم الإيقاعات وأنواعها، أشكال التلحين، تقنيات الأداء الصوتي والآلي، وسائل التعليم الشفاهي أو المكتوب، الآلات الموسيقية والوظيفة الاجتماعية"[1]، إلا أن كل هذه العناصر جميعها تعمل على تحديد نوع هذه اللغة ومدى انتمائها إلي هذا الشعب أو ذاك.

فالآلات الموسيقية عامةً، والشعبية خاصةً، جزءاً أصيلاً لا يتجزأ من ثقافة أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية، مرآة واضحة تعكس السمات الثقافية والملامح التاريخية لهذه المجتمعات التي تنتمي إليها هذه الثقافة، وهي في ذات الوقت تعد مرجعاً تاريخياً هاماً في التدليل على ما تركته الشعوب والأمم السابقة من أثار مادية تحمل في هيئتها الشاخصة الطابع الثقافي.

فلم تكن الآلات الموسيقية في الماضي البعيد سوى مجموعة من الأدوات، مختلفة الأشكال، متعددة الأنواع، بسيطة الصناعة، محدودة الامكانيات، تحولت مع مرور الزمن ومع تطور وتقدم الحياة الإنسانية بشكل عام إلي الآت كما نراها الآن، وهذا الأمر يعد بذاته منطقياً للغاية إذا تعمقنا في النظر إلي كافة الأدوات والآلات البسيطة التي كان يستخدمها ويعتمد عليها الإنسان البدائي في حياته الأولي، كما لم يكن الغرض

(١) محمد شبانة. الأغنية الشعبية كنص ثقافي.- الثقافة الشعبية.- س ١، ع ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر).- ص ١١٢ – ١١٣.

الأساسي من كل هذه الأدوات الأولية التعبير عن الذات وما تحمله النفس الإنسانية من مشاعر واحاسيس وقيم ومعاني وما إلي غير ذلك، بل كان الهدف منها الوقاية من مخاطر بعض الظواهر الطبيعية التي كانت تحيط به، أو لطرد الأرواح الشريرة أو استعطافاً لتلك القوي الخارقة للطبيعة، وذلك على حسب رؤيته الشخصية لهذه الظواهر، والاعتقاد الشعبي الجمعي الذي كان سائداً لدى مختلف الجماعات الإنسانية بكل ما تحتويه البيئة من كائنات، مرئية وغير مرئية.

إن كل هذه الأمور دفعت بإنسان تلك المرحلة الأولية أن يلجأ إلي ممارسة بعض الطقوس أو الممارسات التي كانت تعينه على تحقيق ذلك الغرض، كالرقص بأشكاله المختلفة، والغناء، والتصفيق بالأيدى، والدق على الأرض بالأقدام، وما يصاحب كلاً منهما من أدوات تنبعث منها أصواتاً صاخبة، كالتصويت في المزامير واحداث الضجيج بالشخاشيخ والمصفقات وما إلى غير ذلك، وهي أصوات ساذجة في أدني درجاتها لا تحمل أي قيمة فنية أو جمالية من الناحية الموسيقية، إنما كان الهدف الأساسي الكامن من ورائها، السيطرة على هذه القوى الغيبية التي لا يفهم لها الإنسان أي معني أو يدرك لها تعليلاً أو يعرف لها سببا، دون تأثره المباشر معنوياً أو روحياً بما تحمله هذه الموسيقي من أصوات.

ومع مرور الزمن وتقدم وتطور الحياة الإنسانية بشكل عام، توصل الإنسان إلي معرفة ثلاثة أنواع من الآلات الموسيقية، وهي بحسب ترتيبها الزمني تبدأ من الآلات الإيقاعية أو آلات النقر مروراً بالآت النفخ وصولاً إلي الآلات الوترية، وبعد أن توفرت لديه كل هذه الأنواع من الآلات التي نتجت عنها عدداً من الأصوات مختلفة

الدرجات، بدأ ظهور السلم الموسيقي الذي تخضع له صناعة جميع الآلات الموسيقية الآن في عصرنا الحالي الحديث.

وتعتبر الآلات الوترية أخر ما توصل إليه الإنسان من حقل معرفته بالآلات الموسيقية، وقد يرجع السبب في ذلك إلي أنها تعتمد اعتماداً مباشراً على عدة عناصر متكاملة متوافقة في آن واحد، وهي تلك العناصر التي يجب توافرها تحت شروط ومواصفات معينة، بهدف الحصول على الصوت المطلوب بشكل واضح وبصورة مرضية، مما يدل ذلك على إن هذا النوع من الآلات صعبة التنفيذ أمام الشخص العادي[1].

ففي البداية كانت هذه الآلات تصنع من عصا غصن شجرة قابلة للالتواء، ينزع عنها غلافها من الوسط ليظل مثبتاً فيها من الجانبين، بحيث يستعمل هذا الغلاف كوتر، ومع مرور الزمن توصل الإنسان إلي استخدام وتراً خارجياً ليضعه على تلك العصا بدلاً من هذا الغلاف الذي كان مستخدماً منذ البداية، حتى اهتدي إلي أن يضع هذا الوتر فوق صندوق رنان أو مصوت رغبةً منه في تقوية الصوت نفسه، ومن هنا بدأ الإنسان في استخدم عدداً من الأوتار فوق هذا الصندوق المصنوع من الخشب بدلاً من استخدام وتراً واحداً، ثم قام بتثبيت هذه الأوتار من خلال أوتاد عرفت فيما بعد بالمفاتيح أو الملاوي[2]، مما أتاحت له الفرصة بعد ذلك أن يقوم بصنع أشكالاً مختلفة من

---

(١) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.- ١٧٥ ص.- (تاريخ المصريين، ١٩٤).- ص ١٢١ - ١٢٢ .

(٢) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ٤ (يوليو١٩٦٧).- ص ٤٨.

الآلات الوترية، يعزف على أوتارها باستخدام الأصابع في مواضع مختلفة، ليستخرج من الوتر الواحد أصواتاً متعددة.

ولعل أقدم ما تركته لنا نقوش الدولة المصرية القديمة، التي ابتدأت بالأسرة الأولي حوالى عام ٣٤٠٠ ق.م، آلة (الصنج أو الجنك) التي استكملت مقوماتها كآلة وترية، وهي تعد واحدة من أبرز العناصر الثلاثة الأساسية التي كانت تتألف منها فرق العزف في الحضارة المصرية القديمة، وهما (المغني، النافخ في الناي، العازف بالصنج)، تعرف هذه الآلة في العصور الحديثة بـ (الهارب)، أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية اطلاقاً، لكونها من الآلات مطلقة الأوتار، بمعني أن لكل وتر فيها يخصص لإحداث صوت واحد، لذلك يعتبر هذا النوع من الآلات ذات الأوتار المطلقة، وهذا ما يجعلها تختلف بالطبع عن سائر الآلات الوترية الأخرى، من حيث أوتارها التي تقع في مستوى عمودى على الصندوق الرنان وليس موازياً له، كما أن أوتارها كانت تتكون من أربعة إلي خمسة أوتار، وذلك في عصر الدولتين المصرية القديمة والوسطى، وقد يرجع السبب في ذلك طبقاً للسلم الموسيقي الذي كان سائداً في تلك الفترة، ولا تزال هذه الآلة مستعملة حتى يومنا هذا كآلة شعبية في غرب إفريقيا[١]، فهي آلة بسيطة التركيب من الآت النبر، تتألف منذ بدايتها من ثلاثة أجزاء رئيسية (الصندوق المصوت، الرقبة، الأوتار)[٢]، حيث وجدت هذه الآلة لأول مرة في لوحة تعود إلي الأسرة الرابعة من الدولة المصرية القديمة[٣].

(١) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم، مرجع سابق، ص ٤٩ – ٥٠.

(٢) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٩ (خريف ٢٠١٢).- ص ١٣٤.

(٣) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ١٢١ - ١٢٢ .

وفي عصر الدولة المصرية الحديثة منذ الأسرة الثامنة عشرة، زاد حجم هذه الآلة فصنع منها أنواعاً بلغ طولها قامة الإنسان أو أطول من ذلك، وأثناء تلك الفترة ظهر نوعاً آخر من هذه الآلة عرف بـ "الصنج الكتفي"، نظراً لأنها كانت تحمل على الكتف أثناء العزف عليها، فهي من حيث الوصف، صندوقها على شكل قارب تخرج الرقبة من أسفله وتحمله العازفة على كتفها الأيسر، بحيث يكون الصندوق جهة الأمام والرقبة جهة الخلف، إلا أن العازف على هذه الآلة كان يستعمل اليدان معاً أثناء العزف، بالإضافة إلي أن أوتارها كانت لا تزيد عن ثلاثة أوتار فقط، إلا إنه قد عثر على آلة واحدة منها ذات خمسة أوتار، محفوظة حالياً في المتحف المصري بـليفربول[1].

وأرقي ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كانت في الأسرة العشرين، حيث عثر على نقشين لآلتين من هذا النوع الكبير بمقبرة رمسيس الثالث، وهما أكبر حجماً من الإنسان، غنيتان بالزخارف، ينتهي صندوق أحدهما برأس أبي الهول لابساً التاج المزدوج، تاج الوجه البحري وتاج الوجه القبلي، وينتهي صندوق الثانية برأس إحدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحري، ومثل هذه الصنوج الكبيرة تحتوي على أثنى عشر أو ثلاثة عشر وتراً[2].

أما آلة (الكنارة) القديمة التي ظهرت في وادي النيل منذ عهد الدولة المصرية الوسطى حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م، كانت تسمى باللغة المصرية القديمة بـ (كِنر)، ومنها اشتق لفظ التسمية بالعبرية (كنور)، ثم عرفت بالعربية (كنارة)، وهي تلك الآلة التي تعرف حالياً في الأوساط الشعبية بـ (الطنبورة) النوبية، ومنها اشتقت صناعة آلة

(١) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. مرجع سابق، ص ٥٠ – ٥١.

(٢)المرجع السابق، ص ٥١.

(السمسمية) الشهيرة في مدن القنال، حيث تصنع هذه الآلة من الخشب، ثم تشد أوتارها في مستوى الصندوق الرنان، بحيث تنحصر هذه الأوتار داخل اطار خشبي غير منتظم الأضلاع، أحد ضلعي الجانبين أقصر من الضلع الآخر المقابل له، ويقطع هذين الضلعين ضلع ثالث أمامي مائل، بحيث تثبت الأوتار من أحد طرفيها في الصندوق الرنان، وأما الآخر فيثبت في القضيب الأمامى بواسطة حلقات تنزلق عليه، وليس لهذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها كما هو الحال في سائر الآلات الوترية الأخرى، إنما يجري ضبط أوتارها عن طريق تلك الحلقات، إذ بانزلاقها ناحية الضلع الجانبي القصير يزيد صوت الوتر غلظاً، وعلى العكس إذا كان انزلاقها ناحية الضلع الجانبي الطويل يزيد صوت الوتر حدة [١].

وقد عثر في الحفريات على خمس قطع من هذه الآلة، واحدة منها محفوظة في متحف القاهرة، وأخرى في ليون بهولندا، وثلاثة في المتحف المصري ببرلين، كما عثر كذلك في نقوش الأسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من هذه الآلة، وهي عبارة عن كنارتين، أحدهما كبيرة وبجوارها أخرى يدوية عادية، فالأولي نموذج فخم يوضع على الأرض أثناء العزف به، بحيث يقوم بالعزف عليها رجلان في آن واحد، وبهذا يسجل التاريخ على أن المصريين أول من استخدموا العزف بأربع أيدي على آلة واحدة، وهذه الآلة كانت موجودة في فرق (أمينوفيس) الرابع ولها ثلاثة صور، واحدة في حجرة الطعام، والثانية في بيت الموسيقيين، والثالثة في القصر الملكي [٢].

(١) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢)المرجع السابق، ص ٥٢.

قد انتقلت هذه الآلة بفعل عامل الانتشار والاحتكاك الثقافي بين شعوب العالم القديم من مصر إلي سائر الممالك القديمة التي تقدمت الميلاد، ومن ثم إلى أوربا في العصور الوسطى نحو القرن التاسع تقريباً، لذا أصبحت تعرف بأسماء عديدة وفي مختلف البلدان، حيث أطلق عليها بالإيطالية (أربا)، وبالفرنسية (هاربا)، وبالإنجليزية (هارب)، و بالألمانية (هارفا)، وهي ألفاظ متقاربة الاشتقاق.

وفي العصور الحديثة أصبحت هذه الآلة في مقدمة الآلات الأساسية في تكوين الفرق الأوركسترالية الكبرى، وذلك نظراً لسعة منطقتها الصوتية، كما إنها وجدت عصرها الذهبي في بلاد الإغريق، فاستخدموا منها نوعين مختلفين، أحدهما ثقيل الوزن متين الصناعة يستعمله الموسيقيون المحترفون يسمونه (ليرا) أو (لاير)، والنوع الثاني خفيف الوزن بسيط الصناعة، وهو خاص بالاستعمال العادي أو للهواة من أفراد الشعب ويسمونه (القيثارة)، وقد عنى الإغريق بصناعة هذه الآلة حتى بلغوا بها غاية الكمال، فصنعوا منها نماذج مليئة بالزخارف والحليات[١].

وتشير الدراسات الحديثة إلى أن آلة (الكنارة) القديمة تشبه آلة (الطنبورة) النوبية الحديثة تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف[٢]، وهنا نجد أن هذه الآلة المصرية القديمة قد احتفظت بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أي تغيير[٣]، كما استخدمتها قبائل البِجة والنوبة عموماً، وكذلك القبائل العربية في بلاد النوبة، ثم انتقلت بفعل عامل الانتشار الثقافي من خلال

---

(١) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم.- مرجع سابق، ص ٥٢ – ٥٣.

(٢) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد.- القاهرة: دار الزعيم للطباعة الحديثة، ٢٠٠٦.- ٣٦٧ ص.- ص ١٩١.

(٣) محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية فى بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة.- الفنون الشعبية.- س ٤، ع ١٣ (يونيو ١٩٧٠).- ص ١١.

هجرة بعض الأفراد والجماعات الشعبية من بيئتهم الشعبية إلي مناطق أخرى بمصاحبة هذه الآلة، مما ساعد ذلك انتقالها عبر المكان، لتصل إلي سواحل البحر الأحمر وكذلك سواحل مدن القناة، وهناك عرفت بـ (السمسمية)، وواصلت هذه الآلة مسيرتها فانتقلت إلي اليمن مارة بالسواحل الجنوبية والبلاد العمانية، لتستقر على سواحل الخليج العربي والبصرة وتسمى هناك بـ (الطنبورة)[1].

ونظراً لأهمية هذه الآلة الموسيقية الشعبية من الناحية الثقافية والتاريخية، أصبح الهدف الأساسي لهذا العمل هو معرفة أين يقع هذا العنصر الثقافي على خريطة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية؟ وما هي حدود استقراره أو انتشاره؟ وهل تعرضت هذه الآلة إلي عوامل دفعت بها إلي حدوث بعض التغيرات أو التطورات عليها أم لا؟ وما هي الآلية التي تمكننا من الحفاظ عليها حتى لا تتعرض مستقبلاً إلي الاختفاء أو الاندثار؟.

ويتم معرفة كل ذلك من خلال استخدام الأساليب والأدوات العلمية والطرق المنهجية المتبعة في مجال الدراسات الشعبية، حيث تتمثل عملية الجمع الميداني في تحديد المادة الفولكلورية المراد جمعها، والتي يترتب عليها بالتالي تحديد منطقة الجمع (مجتمع الدراسة) التي ستجرى عليها هذه الدراسة، وبعد تحديد هذه المادة تحديداً علمياً منهجياً دقيقاً واختيار مجتمع الدراسة، يقوم الباحث بمرحلة الإعداد المكتبي قبل النزول إلى الميدان، حيث تفيد الببليوجرافيا في هذه الحالة معرفة كل ما نشره من إنتاجاً فكرياً بالمادة المراد جمعها، وبعد ذلك يتم النزول إلي الميدان الشعبي، بهدف جمع ورصد وتسجيل كل ما يتعلق بهذه المادة ميدانياً، أي جمع كافة مفردات هذه المادة (موضوع

(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩٠ – ١٩٢.

الدراسة) من البيئة الشعبية التي تمارس فيها، وبعد الانتهاء من مرحلة الجمع الميداني يتم تفريغ هذه المادة ثم تصنيفها بطريقة علمية دقيقة طبقاً للأقسام الرئيسية في علم الفولكلور بهدف توثيقها.

ومن هنا اعتمد الباحث عدد من الأدوات والنظريات والمناهج العلمية المتبعة عند توثيق هذه المادة الفولكلورية سواء من الميدان أو المدونات، حيث تتمثل هذه الأدوات في (ببليوجرافيات الفولكلور) التي تأتي أهميتها في أكثر من مرحلة، كمرحلة (الإعداد المكتبي، الأرشيف، التحليل) بالإضافة إلي استخدام (مكنز الفولكلور) الذي يعد أداة رئيسية في عملية التوثيق، ثم استخلاص المادة الفولكلورية الميدانية المجموعة، وعند الانتهاء من أرشفتها نستطيع استخلاص الوظائف والنتائج العلمية المرجوة.

يتضمن هذا الكتاب عدداً من الفصول على النحو التالي:-

الفصل الأول:-

يشمل (الاطار النظري والإجراءات المنهجية) لهذه الدراسة، حيث يتمثل الاطار النظري في عدد من النظريات العلمية (كالنظرية الوظيفية، نظرية التغير الاجتماعي والثقافي، نظرية النسق الإيكولوجي)، أما الإجراءات المنهجية فقد تمثلت في (مشكلة البحث، تساؤلات البحث، أهمية البحث، أهداف البحث، منطقة البحث، مناهج البحث، أدوات الجمع الميداني، الدراسات السابقة).

الفصل الثاني:-

يتناول لمحة عامة عن طبيعة الإيقاع في الظواهر الحياة الإنسانية والطبيعية، وينتقل إلي إلقاء الضوء على مكانة الموسيقي والرقص بشكل عام، وفي أحضان الحضارة

المصرية القديمة بشكل خاص، مع إبراز أهمية الدور الذي كان يؤديه كل منهما في الحياة الإنسانية عامةً ومدى ارتباط كل منهما بعلم الفلك، ثم يتطرق هذا الفصل إلى الموسيقى الشعبية مع اظهار أهميتها ومكانتها لدى الكثير من المجتمعات الإنسانية، وينتهي بإلقاء الضوء على الآلات الموسيقية الشعبية، وخاصةً الوترية.

الفصل الثالث:-

يتناول عملية توثيق آلة الطنبورة الوترية من مختلف المدونات، كالكتب والمقالات العلمية المنشورة في بعض الدوريات وأبحاث المؤتمرات والدراسات السابقة وما إلي ذلك.

الفصل الرابع:-

وهو الفصل الأخير، يقوم بتقديم نموذج تطبيقي لتوثيق المادة الفولكلورية المجموعة ميدانياً.. وأخيراً انتهت هذه الدراسة بمجموعة من النتائج المهمة، توصل إليها الباحث بعد استكمال دراسته لها.

(الفصل الأول)

(الإطار النظري والإجراءات المنهجية)

أولاً: (الاطار النظري)

نظريات البحث

١-١ (النظرية الوظيفية):-

تعد هذه النظرية من أكثر النظريات العلمية استخداماً في مجال الدراسات الشعبية، حيث تقوم بدراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية من حيث الوظيفة التي تؤديها، في حين أن "الوظيفية" في علم الفولكلور أو الفولكلور الوظيفي تعني دراسة التراث الشعبي طبقاً للمنهجين الوظيفي والسوسيولوجي، على اعتبار أن أي وصف موسع وشامل لثقافة ما أو لعادة ما يكون وظيفياً"[١]، كما أنها في ذات الوقت تركز على الدور الذي تلعبه الثقافة الشعبية وكيفية اسهامها في الحفاظ على النظم الاجتماعية ودعمها وكيفية أدائها لدورها والقيام بوظيفتها في اطار ثقافة المجتمع.

فإن "كل ثقافة تؤدى كل عادة، وكل شئ، وكل فكرة، وكل معتقد، وظيفة حيوية ما، وتضطلع بمهمة ما، تمثل جزءاً من الكلية العضوية غير قابلة للتعويض"[٢]، وبما "أن كل ثقافة تشكل كلاً متجانساً فإن كل عناصر النسق الثقافي يتناغم مع بعضها البعض، وهو ما يجعل كل نسق متوازناً ووظيفياً، وما يفسر بأن كل ثقافة تسعى إلي الحفاظ على نفسها مساوية لذاتها"[٣].

---

(١) محمد الجوهري. علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية.- المجلد الأول.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة القاهرة، ٢٠١٦.- ٣٧٤ ص.- ص ١٤٤.

(٢) دنيس كوش / ترجمة منير السعيدانى. مفهوم الثقافة فى العلوم الاجتماعية.- بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٣٧ ص.- ص ٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٩.

وهنا اتخذت الدراسات الوظيفية ثلاثة اتجاهات مختلفة، الاتجاه الأول يعرف "الوظيفية" بطريقة تشبه الرياضيات، فكل عادة متداخلة ومرتبطة مع العادات الأخرى داخل المجتمع، وبالتالي كل منها يحدد ظرف العادة الأخرى، أما الاتجاه الثاني فهو تصور مشتق من علم الفسيولوجي، وهو أن وظيفة العادة هي ارضاء حاجات الفرد البيولوجية الأساسية وهذا ما استخدمه مالينوفسكى، أما الاتجاه الثالث وهو أن وظيفة كل عادة هي الدور الذي تلعبه في الحفاظ على تماسك النظام الاجتماعي، وأشتقه "رادكليف براون" من نظرية دور كايم، ويعتبر كل من العالمين "مالينوفسكى" و"راد كليف براون" مؤسسي المدرسة الوظيفية.

وتبلور هذا الاتجاه عن طريق الأفكار والكتابات التي طرحها كلاً منهما، وهو اتجاه استفاد من المماثلة بين المجتمعات الإنسانية والكائنات البشرية، حيث يرى "مالينوفسكى" أن "ثقافة أي مجتمع تنشأ وتتطور في اطار إشباع الاحتياجات البيولوجية للأفراد، والتي حصرها في التغذية والانجاب والراحة البدنية والأمان والاسترخاء والحركة والنمو، وتنشأ النظم الاجتماعية عادةً لتحقيق تلك الرغبات"، وربط الثقافة بكل جوانبها المادية والروحية بالاحتياجات الإنسانية، على أساس أن الثقافة عبارة عن "كيان كلي وظيفي متكامل يماثل الكائن الحي، بحيث إنه لا يمكن فهم دور أو وظيفة أي عضو من أعضاءه إلا في ضوء علاقته بباقي أعضاء الجسم، فالعناصر الثقافية لا يمكن فهمها إلا من خلال دراسة وظيفتها الفعلية في اطار علاقتها مع غيرها من العناصر الأخرى"[1].

---

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- ط١.- لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٦.- ٣٣٧ ص.- ص ٥٢.

إلا أن "مالينوفسكى" قد قدم مفهوماً للوظيفية كأداة منهجية تمكن الباحث الأنثروبولوجي من اجراء ملاحظاته بطريقة مركزة ومتكاملة أثناء وصفه للثقافة، لهذا ينظر إلي "مصطلح النظام الاجتماعي كمفهوم أساسي في تحليل الثقافة إلي عناصر جزئية تسهل معها الدراسة الوظيفية وفهم الطريقة التي تسير بها الأمور في المجتمع، والتي تعمل على تماسكه واستمراره، فالنظام الاجتماعي في نظره، نسق منظم، وهادف لجهد وانجاز إنساني"[1]، مما يعنى ذلك أن هذه العناصر الشعبية التي تتداخل وتشترك في جميع الأشكال الثقافية أياً كانت هذه الأشكال، لا يمكن فهم دورها الوظيفي فهماً حقيقياً إلا من خلال تواجدها مع غيرها من العناصر الأخرى في سياقها الثقافي الذي تدور حوله.

أما "ردا كليف براون" مؤسس المدرسة البنيوية فهو يختلف عن "مالينوفسكى" في التفسير، على الرغم من تأثره بكتابات "إميل دور كايم" الذي طرح فكرة الوظيفية التي تطبق على المجتمعات الإنسانية التي تقوم على المماثلة بين الحياة الاجتماعية والحياة العضوية، إلا إنه اتجه نحو "تفسير الظواهر الاجتماعية بنائياً ووظيفياً، وتصور "ردا كليف براون" إنه كما للجسم الإنساني بناء، أو تركيباً متكاملاً، فإن المجتمع له أيضاً تركيب أو بناء اجتماعي يتكون من الأفراد الذين يرتبطون بعضهم ببعض وكل واحد منهم متماسك مع الأخر عن طريق علاقات اجتماعية مقرره، ويرتبط استمرار هذا البناء بعملية الحياة الاجتماعية ذاتها، بمعني أن الحياة الاجتماعية في أي مجتمع معين هي التي تكون ذلك البناء وتحافظ على كيانه، وهو يعتبر كذلك أن استمرار البناء ليس استمراراً استاتيكياً كاستمرار مبني من المباني، وإنما استمرار ديناميكي يشبة استمرار

---

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة، مرجع سابق، ص ٥٣.

البناء العضوي للجسم الحي، فالكائن العضوى يتجدد بناءه باستمرار طيلة حياته، وكذلك الحياة الاجتماعية تتجدد باستمرار البناء الاجتماعي"[١]، ومع ذلك فقد وجد اتجاههما البنائي والوظيفي في دراسة المجتمعات الإنسانية قبولاً واسعاً وسريعاً في أوربا وأمريكا، حيث "أوضح التحليل وفق هذا الاتجاه أن الثقافة أسلوب حياة له مقوماته العقلانية، كما أنه يعكس موائمة مقبولة بين الإنسان والبيئة والاحتياجات الفردية"[٢].

وفي اطار هذا السياق، يرى "فان جنب" "أن الفولكلور يدرس الوقائع في تفاعلها مع البيئات التي تطورت فيها"[٣]، حيث يصف هذه الوقائع بإنها ليست مجرد رواسب، وإنما هي وقائع راهنة، كما حدد "باسكوم" أركان الدراسة الوظيفية للفولكلور بثلاثة عناصر أساسية وهي السياق الاجتماعي للفولكلور (أي عناصر التراث الشعبي)، علاقة التراث الشعبي بالثقافة، وهو ما يطلق عليه اسم السياق الثقافي للفولكلور، وظائف الفولكلور[٤]، حيث يصف مفهومة عن السياق الاجتماعي للتراث الشعبي بإنه ينصب على دراسة موقع تلك العناصر في الحياة اليومية لأولئك الذين يتداولونها، أما عن ما يعنيه بالاطار الثقافي لعناصر التراث الشعبي، يقصد به العلاقة بين عناصر التراث الشعبي وبقية جوانب الثقافة، لذا يعتبره أكثر أهمية وأخطر وزناً من نقطة (السياق الثقافي)، كما يرى الباحثون أن المأثور الشعبي الواحد تتعدد وظائفه

---

(١) الفريد راد كليف – بروان. في البناء الاجتماعي / ترجمة عبد الحميد الزين.- مطالعات في العلوم الاجتماعية.- (صيف – خريف، ١٩٦٠).

(٢) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٥٤.

(٣) إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنرلوجيا والفولكلور / ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي.- طـ٢.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.- ص ٢٩٠.

(٤) الفولكلور المصري، مقال بمجلة الفنون الشعبية، عدد سبتمبر ١٩٦٩، وكذلك علياء شكري، التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية، الأسكندرية: درا المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

بحسب اختلاف مجالات استخدامه[1]، ويقر "بوجاتيريف" أن المنهج الوظيفي يوسع ميدان دراسة الإثنوجرافيا بحيث يمكن دراسة مباني القرية، وأدوات الزراعة والتراث الشعبي الشفاهي جميعها من وجهة النظر الوظيفية.

وهنا نجد أن اللغة الموسيقية ذاتها بشقيها المزدوج الغنائي والآلي وبمستوياتها المختلفة تتمتع بالكثير من الوظائف، كالتعبير الانفعالي والعقلي، الاستمتاع الجمالي، الترفيه، التواصل والتخاطب، التمثيل الرمزي، الاستجابة الجسدية، تأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية، المساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها، المساهمة في تكامل المجتمع، مساعدة المؤسسات الاجتماعية والدينية على أداء دورها[2]، إلا أن "باسكوم" يسوق أربع وظائف للفولكلور، وهي الترويح عن النفس، تثبيت القيم الثقافية، التعليم أو التلقين، التلاؤم مع أنماط السلوك[3].

فإذا نظرنا إلى طبيعة هذه الآلة (آلة الطنبورة) وما تقوم به من دوراً وظيفياً هاماً لدى كافة الأفراد والجماعات والمجموعات الشعبية التي تستخدمها وتعتمد عليها في بيئتهم الشعبية، فإننا نجدها بالفعل تتداخل وتشترك بدورها مع غيرها من العناصر الشعبية الأخرى أياً كانت طبيعتها "مادية وغير مادية"، وذلك في أي شكل من أشكال عناصر التراث الشعبي الذي تدور حوله المادة الفولكلورية نفسها، ويظهر ذلك بوضوح تام عندما نجد هذه الآلة بمثابة العامل الأساسي في احياء الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية التي تمارسها الجماعات الشعبية في منطقة النوبة.

---

(١) رشدى صالح. المأثورات الشعبية والعالم المعاصر.- عالم الفكر.- المجلد الثالث، ع ١.- ص ٧٢ – ٧٣ ص.

(٢) محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد.- القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦.- ٣٦٧ ص.- ص ١٩ - ٢٠.

(٣) محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٨.

ففي ليلة الحنة تستخدم هذه الآلة في بعض القرى النوبية بصفة تكاد تكون دائمة لإحياء ذلك الحفل الساهر، حيث تعمل على ادخال البهجة والسرور على الأهالي من خلال نغماتها الموسيقية المميزة، كما أنها في ذات الوقت تصاحب أنواعاً معينة من الرقصات الشعبية كرقصة "الكف" الشهيرة، وهي رقصة يتم أدائها عن طريق التصفيق بالأيدي ودق الأقدام على الأرض، وهو ما يعرف في مجال الدراسات الشعبية بـ (الأدوات الصوتية وتكويناتها)، كأحد أساليب الاتصال والتفاعل في هذا المجال.

مما يعنى ذلك أن هذه الآلة قد ساهمت بشكل أو بآخر في الحفاظ على بعض الموروثات الشعبية سواء المتعلقة بنصوص الأغاني التي تغني على هذه الآلة، أو في استمرارية استخدام هذه الآلة نفسها في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية، مما أصبحت متوارثها تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل، أو في طريقة أداء بعض الرقصات الشعبية المصاحبة للموسيقي التي تصدر عن هذه الآلة، مما يدل ذلك على أن هذا العنصر الثقافي نفسه يتداخل ويشترك بلا شك مع غيره من العناصر الأخرى حتى يكتمل كيان السياق الثقافي الذي تدور حوله هذه المادة الفولكلورية.

مما دفع كل ذلك الباحث في استخدم هذه النظرية كمحاولة للكشف عن الدور الوظيفي الذي يلعبه ذلك العنصر الشعبي (آلة الطنبورة) في اطار السياق الثقافي الذى يدور حوله، على أساس أن "الوظيفية" كمدلول تغطي في وقت واحد الروابط القائمة بين العناصر الثقافية، وكذلك المساهمة التي يقدمها جزء من الثقافة إلى تلك الثقافة ككل(١).

(١) محمد الجوهري. علم الفولكلور دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية.- الجزء الأول.- الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨.- ص١٢١.

١-٢ (نظرية التغير الاجتماعي والثقافي):-

اعتمد الباحث على هذه النظرية اعتماداً يكاد يكون كلياً، وذلك بهدف التعمق في دراسة هذا العنصر الثقافي الشعبي ومعرفة ماهيته وأبعاده، بالإضافة إلي الوقوف على كافة التغيرات أو التطورات التي طرأت عليه، سواء بالإضافة إليه أو الحذف منه، في الماضي أو الحاضر، وذلك من خلال الكشف عن العوامل الأساسية والمؤثرة التي أدت إلي حدوث تلك التغيرات والتطورات من الناحية الاجتماعية والثقافية، على اعتبار أن التغير الاجتماعي يصف الواقع كما هو كائن فعلاً، وليس كما يجب أن يكون، أما التغير الثقافي يقصد به كل تغير يحدث في الجوانب المادية وغير المادية للثقافة.

وعلى ذلك فإن مفهوم التغير الثقافي يعتبر أوسع حدوداً ومدلولاً وأكثر شمولاً وامتداداً من مفهوم التغير الاجتماعي، لآن كل تغير ثقافي يتضمن بالضرورة تغيراً اجتماعياً[١]، لذا يعد التغير الاجتماعي جزءاً من التغير الثقافي، مما يشير ذلك أن جميع التغيرات الثقافية ليست تغيرات اجتماعية، بينما العكس هو جائز، ولكى يحدث ذلك التغير لآبد من توافر مجموعة مختلفة من العوامل التي تدفعه إلي حدوث ذلك في المجتمع، وهي عوامل إما أن تكون خارجه عن دائرة الفعل الإنساني كالعوامل الطبيعية والبيولوجية، وإما أن تكون ناتجة في الأصل عن طبيعة النشاط الإنساني نفسه، كالمعطيات التكنولوجية والثقافية وغيرها.

ومن ضمن بعض العوامل التي أثرت بشكل مباشر على خلق هذا التغير في المجتمع النوبي، العوامل (الإيكولوجية والطبيعية)، هي عوامل قد تدفع إلى عملية الهجرة الجماعية أو إلى تغيير شامل في حياة الجماعات المتبقية، إلا أن الإنسان نفسه لم

---

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٣١٨.

يخضع لها خضوعاً تاماً، بحيث لا تتحكم في حياته ومصيره، ومن أبرز النماذج التي تدل على ذلك عملية التهجير المعروفة التي تعرض إليها النوبيون في الماضي، حيث تم انتقلت هذه المجموعات الشعبية من بيئتهم الأصلية (البيئة النيلية) التي كانت على ضفاف النيل شرقاً وغرباً، إلي بيئة أخرى (شبة صحراوية)، مما ساعد ذلك بالضرورة على خلق هذا التغير في بعض المفردات أو في معظم العناصر الثقافية التي تتكون منها ثقافة هذا المجتمع، بالإضافة إلي وجود بعض العوامل الأخرى مثل الموقف من البيئة أو السكان أو سبل الاستفادة من التكنولوجيا، وهي عوامل قد تتسبب في الإسراع لحدوث عملية التغير، كما أن غالبية هذه التغييرات تحدث نتيجة الاختراع والانتشار والاستعارة والمحاكاة، ومن الطبيعي أن تختفى بعض العناصر الشعبية القديمة أثناء عمليات التغير، ولكن من الممكن أيضاً أن تعيش وتتساكن جنباً إلي جنب العناصر الجديدة بصورة تختلف أو تتغير وفقاً لها أنماط السيادة أو التساند بينهما.

فالاحتياجات المستجدة تشجع التغير وتوجهه، مما يؤدى ذلك إلي إنتاج وسائل أخرى جديدة تلبي المستجد من هذه الاحتياجات، إلا أن ما يستمر من هذه الوسائل أو الاختراعات هو المرتبط بالحاجات الدائمة التي تقدرها الجماعة الشعبية، فكثيراً من الوسائل والاختراعات قد تكون اختفت تماماً أو قل استخدامها في بعض الأحيان إلي الحد الأدنى عندما انتهت الحاجة إليها، نتيجة لحدوث تغييرات اجتماعية لاحقة.

ويلجأ سوروكين في التفسير الثقافي إلي قانون (الدمج)، الذي يشكل الأساس الذي تقوم عليه عملية التغير، فمنه (الدمج المكاني) الذي يعني وجود عدة عناصر لا رابط بينهما سوى المكان الذي وجدت فيه، (الدمج الجغرافي) الذي يحدث نتيجة وجود عنصر خارجي مشترك، (الدمج السببي أو الوظيفي) الذي تتجلى فيه الوظيفة التي

يقوم بها كل عنصر في التركيبة الثقافية، وعند تعطل أي عنصر تتعطل التركيبة الثقافية كلها، إلا أن أفضل هذه الأنواع هو (الدمج المنطقي) الذي يؤمن وحدة الشكل والمضمون ووحدة العنصر والوظيفة لتتجلى كلها في وحدة نظام عقلاني بحت[1].

إلا أن الاتجاهات الأخرى قد ركزت على عملية الانتشار الثقافي، بوصفها أساس عملية التغير الاجتماعي التي تنتشر بواسطتها السمات أو الأنماط الثقافية من منطقة إلي أخرى، لآن الانتشار سمة من سمات الثقافة، وهي عملية تتم عادةً من خلال العديد من الأنشطة أو المؤسسات كالتجارة والحرب والزواج والهجرة وتبادل الأثار العلمية ووسائل الاتصال الفكرية، والواقع أن التقدم الكبير الذى حققته وسائل الاتصال الحديثة، مادية وفكرية، قد ساهم بشكل ملحوظ في تسهيل عملية الانتشار الثقافي وسرعته في الوقت نفسه.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الانتقال للثقافة يعني انتقالها داخل المجتمع من فرد إلي آخر ومن جيل إلى آخر، أما انتشار الثقافة فهي تعني انتشار سمات ثقافية من مجتمع إلي آخر، بمعني أن الانتقال يعمل في هذه الحالة وفق عامل الزمن، أما الانتشار فهو يعمل وفق عامل المكان، ولتحقيق عملية الانتشار الثقافي لآبد من توافر عدة عوامل، منها وجود عناصر جديدة ونماذج ثقافية مستحدثة بالنسبة للبيئة الاجتماعية المنتقلة إليها، تقبل المجتمع الجديد لهذه الأنماط، ووجود قاعدة أو أكثر للترابط الثقافي بين البيئتين، وثمة غير التحليل في مجال الانتشار الثقافي[2].

(١) للتفصيل حول قانون الدمج وأشكاله، أنظر: فريدريك معتوق. تطور علم اجتماع المعرفة من خلال تسعة مؤلفات أساسية.- بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢.- ص ٨٤ ٩٠.

(٢) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٢٠١ - ٢٠٢.

ولا شك إن دخول التكنولوجيا الحديثة تعد من أبرز العناصر الأساسية في النسق الاجتماعي، حيث تترك المخترعات الجديدة أثراً بارزاً هاماً في المجتمعات الإنسانية، وتعتبر الإبداعات التكنولوجية لثقافة ما هي المحرك الأساسي في عملية التغير، فأهم ما يميز الإنسان هو قدرته على الاختراع، وعند ظهور أي اختراع فإنه يسير كجزء من الثقافة طالما بقى يحقق الفائدة المرجوة منه، حتى يظهر اختراع آخر جديد يقلل من فائدة الأول ويطغى عليه.

ولا يقتصر الاختراع فقط على كل ما هو مادي فحسب، بل كل تجديد أو اتجاه إلي تجديد في ميادين العلوم والفنون والنظم الاجتماعية، وهناك "عاملان أساسيان يعملان على اعاقة النمو الثقافي وبالتالي التغير الاجتماعي، فالأول يتمثل في ركود الاختراع أو انتشار الإبداع، أما الأخر فهو يتضمن نزعة المعارضة التي ترفض كل جديد خوفاً من نشؤ معطيات تطيح بها اعتادت عليه من مكاسب ومنافع أو تقاليد وعادات"[1]، إلا أن انتشار تقنيات الاتصال الحديثة قد سهل عمليات التواصل، بحيث أصبح للناس أكثر قدرة على الاختيار والتبني والاستعارة، وهو ما نتج عنه أيضاً ازدياد التوتر والحذر بين العناصر القديمة والحديثة للثقافة.

فالتغير التكنولوجي دائماً ما يصحبه تغير اجتماعي، وهذه حقيقة سوسيولوجية، ويرى وليم "أوغبرن" أن "التغير في الجانب المادي للثقافة يسبق دائماً وأبداً التغير في الجانب اللامادي، على اعتبار أن أسباب تخلف اللامادي عن المادي في عملية التغير قد يعود إلي الميل إلى المحافظة على القديم، والجهل بحقيقة التجديد والاختراع، النزعة المحافظة لدي كبار السن واستاتيكية العادات والتقاليد، وهذه العقبات تقف بقوة أمام

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٢٠٢.

التغير اللامادي في حين الجانب المادي منها لا يعترضها مثل هذه العقبات، لذلك يتأخر التغير في الجانب المادي مدة من الزمن، قد تطول أو تقصر تبعاً للمؤثرات التي تركها في المظاهر الاجتماعية"[1].

ولا شك أن كل هذه العوامل قد أثرت بشكل أو بآخر على آلة الطنبورة، فمن حيث العوامل (الإيكولوجية والطبيعية)، فإننا نجد أن تغير طبيعة البيئة المكانية للسكان قد يصاحبه أيضاً تغير في بعض أو كل العناصر الثقافية، حيث أن مكونات هذه الآلة كلها نابعة من البيئة الطبيعية والمحلية، وهي مكونات تتمثل في خشب السنط الذي كان يصنع منه الصندوق المصوت في بداية الأمر، ثم تحول مع تغير البيئة فأصبح يصنع من الصاج، والأوتار التي كانت تأخذ من أمعاء الحيوان، فتحولت بعد ذلك إلي أسلاك معدنية، مما يدل ذلك أن احتفاء المواد الأولي في صناعة هذه الآلة قد اختلفت نوعاً ما بسبب تغير البيئة المكانية التي كانت تجلب منها كل هذه المواد الخام الأولية، إلا أن هناك العديد من القرى النوبية كائنة في منطقة أسوان تقوم بصنع هذه الآلة من مواد بشكل يكاد يقارب المواد الأصلية القديمة، وذلك على أساس أن هذه البيئة التي تعيش فيها بعض الجماعات الشعبية تقارب نفس طبيعة البيئة النوبية القديمة قبل عملية التهجير.

أما الجانب الآخر الذي يتمثل في استخدام التكنولوجيا الحديثة، حيث يعد بالطبع من أبرز العوامل الأساسية التي أثرت بشكل مباشر على هذا العنصر الثقافي، ويظهر ذلك بوضوح تام عند استخدام آلة الأورج الموسيقية الحديثة ذات طابع غير شعبي بدلاً من استخدام آلة الطنبورة ذات الطابع الشعبي الخالص، حيث تقوم هذه الآلة الحديثة

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٣ - ٢٠٦.

بتقديم نفس الألحان والنغمات الموسيقية التي تصدر عن آلة الطنبورة القديمة، مما ساعد ذلك ترك بعض الأفراد والجماعات الشعبية بعض أو كل ما هو قديم شعبي والتمسك بما هو حديث غير شعبي، وبالتالي تقل صناعة هذه الآلة، كما يقل كذلك استخدامها على المدي البعيد، ومن هنا لا تستطيع الأجيال الحديثة معرفة كيفية صناعتها واستخدامها أو حتى طريقة العزف عليها، وذلك نظراً لانتشار آلة موسيقية أخرى حديثة (كآلة الأورج) في الأوساط الشعبية، تقوم بنفس الدور الوظيفي الذي كانت تؤديه آلة الطنبورة، وخاصةً من ناحية الألحان والنغمات الموسيقية، في حين أن الجماعات الشعبية أثناء هذه الممارسات الثقافية تقوم بأداء بعض الرقصات الشعبية على آلة الأورج الحديثة، أي أنها تحاول بشكل أو بآخر الحفاظ على هيكل السياق الثقافي نفسه حتى وإن كان ذلك بمصاحبة آلة موسيقية أخرى غيرها.

ومن هنا يمكننا القول أن التغير الاجتماعي والثقافي لا يتوقف على عامل واحد فقط، فالواقع يبين تساند عدة عوامل لإحداث هذا التغير في أي مجتمع من المجتمعات، وهذا ما أبرزته هذه النظرية عند استخدامها في هذه الدراسة.

١-٣ (نظرية النسق الإيكولوجي):-

نظراً لارتباط هذا العنصر الشعبي بكلاً من الإنسان الذي يستخدمها والبيئة التي يستخدم فيها، مما دفع الباحث الاستعانة بهذه النظرية بهدف فهم تراث الثقافي كنتاج للتفاعلات بين الإنسان والبيئة الفيزيقية، وهي تلك التفاعلات التي تعكس التداخل في نسيج الثقافة الشعبية، لذا كان من المحاور الأساسية في هذه الدراسة الميدانية الاهتمام بالأوضاع الإيكولوجية التي ساهمت بصورة واضحة في الكشف عن بعض عناصر التراث الشعبي في هذه المنطقة الثقافية، بالإضافة إلى الكشف عن أشكال التفاعل بين

الثقافة والبيئة من منظور ثقافي وسلوكي، حيث تمثل المجتمعات الحدودية إحدى المشاكل العميقة التي تحتاج إلي تضافر وتعاون مجموعة من العلوم الإنسانية، (كالعلوم الاجتماعية، الأنثروبولوجية، الإيكولوجية، الفولكلورية)، من أجل فهم هذه المجتمعات والتعرف على الجماعات والمجموعات السلالية أو الهامشية التي تقطنها، وكذلك فهم الثقافة التي تعبر عن قوى التفاعل بين الإنسان والبيئة الفيزيقية أو المكانية التي يحيط به.

فالإيكولوجيا البشرية تعني من حيث التعريف تلك "التفاعلات المتبادلة بين العوامل الفيزيقية الحيطة والكائنات الحية"، حيث تهتم "بدراسة العلاقات بين الإنسان وبيئته، والوقوف على مبلغ تفاعله مع عناصر هذه البيئة والأثار المتبادلة بينه وبينها، ويتضمن هذا التفاعل ظهور أنماط وأساليب للتفكير والعمل الإنساني لاستقلال الطبيعة ثم البحث في تحسين هذه الوسائل وتطورها، وتتصل هذه الأنماط والأساليب ببعضها ببعض بحيث تكون أنساقاً بيئية، ويمكن دراسة العلاقات الإيكولوجية من وجهتين، الأولي وصفيه للحياة الاجتماعية وتصورها كما في وقت معين، وكما تجرى في المناطق المختلفة، والثانية دينامية تتبعية تتعلق بالحياة الاجتماعية في تغيرها ما بين زمن وآخر، وما يترتب على ذلك من حدوث تغيرات في البناء الاجتماعي ووظائفه عبر الزمن"[1].

هكذا تنظر الإيكولوجية البشرية في اطار الكون الشامل الذي يكون فيه البشر جزءاً أساسياً منه، ويعتبر النسق الإيكولوجي "نسق وظيفى ناتج عن التفاعل بين

---

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٣٣٦.

الكائنات الحية والعوامل المحيطة"[1]، وتساعد نظرية (الأنساق الإيكولوجية) على توضيح قوى التفاعلات المتبادلة والمستمرة بين كل عناصر البيئة وبين الإنسان في المجتمع النوبي، وذلك تحت مظلة (الإنثروبولوجيا الثقافية) التي تعني الكشف عن أصول المجتمعات والثقافات وتتبع نموها وتطورها وأدائها لوظائفها، كما تسهم في الكشف عن استجابات الناس المتمثلة في الأشكال الثقافية للمشكلات التي تطرحها البيئة المادية (الطبيعية) في محاولات الناس والحياة والعمل معهم، "فتفاعلات المجتمعات الإنسانية والتوافقات والاختلافات في السلوك داخل المجموعة الإنسانية، لاستخراج الشخصية المتميزة للثقافات المختلفة وخطوات الثبات والتغير والتطور الموجودة فيه"[2].

ثانياً:(الإجراءات المنهجية)

تتمثل الإجراءات المنهجية في كل من (مشكلة البحث، تساؤلات البحث، أهمية البحث، منطقة الدراسة، منهج البحث، أدوات الجمع الميداني، دليل العمل الميداني، الدراسات السابقة، نتائج البحث).

٢-١ (مشكلة البحث):-

تتلخص مشكلة البحث في :-

(١) حاتم عبد المنعم أحمد. دور أعضاء الأحزاب السياسية في المشاركة في العمل الاجتماعي: دراسة اجتماعية وأنثروبولوجية ميدانية مقارنة لقضايا البيئة والمجتمع / تحرير محمد الجوهري، علياء شكري.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥.- ص ١٨ – ١٩.

(٢) أحمد عبد الإله عبد الجبار. دراسة ميدانية إنثروبولوجية : عادات وتقاليد الزواج في المنطقة الغربية بالمملكة العربية السعودية / إشراف محمد الجوهري.- جدة: (د.ن)، ١٩٨٢.- ص ٤.- أطروحة (ماجيستير) .- جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم الاجتماع.

١- عدم وجود أماكن مخصصة على مستوى جميع محافظات الجمهورية، يتم فيها تدريب الشباب من الجنسين على اعادة احياء أو إنتاج هذا العنصر الشعبي مرة أخرى من جديد من حيث صناعته وطريقة استخدامه ومعالجته بشكل يتلاءم مع العصر الحالي الذي تنتشر فيه الكثير من الآلات الموسيقية الغربية الحديثة، مما يساعد ذلك على اختفاءه أو اندثاره مستقبلاً، حيث أن هذه الآلة لا توجد إلا في بعض المناطق الثقافة، وخاصةً الجنوبية (مناطق الحدود الجنوبية من مصر) كمناطق بلاد النوبة السفلي (النوبة المصرية) وحلايب وشلاتين.

٢- قلة عدد الأشخاص الذين لديهم دراية تامة بهذه الآلة من حيث طريقة الاستخدام والصناعة والعزف والمعالجة، وعدم الاستفادة الكاملة من خبرة هؤلاء وخاصةً من كبار السن في تدريب الشباب، مما يساعد ذلك على عدم معرفة أسرار هذه الآلة، وبالتالي تقل أهمية الاهتمام بها بالشكل المطلوب.

٣- انتشار الكثير من الآلات الموسيقية الغربية الحديثة التي تحمل سمات غير شعبية على بعض الآلات الشعبية الأصلية القديمة، مما يساعد ذلك على تجاهل القديم والتمسك بما هو حديث.

٢-٢ (تساؤلات البحث):-

تنبثق من مشكلة البحث عدة تساؤلات هامة، وهي كالتالي:-

١- هل تأثر هذا العنصر الشعبي بشكل أو بآخر من عملية التهجير التي تعرض لها النوبيون في الماضي، وذلك على اعتبار أن المجتمع النوبي يعد واحداً من المناطق الثقافية الجنوبية التي تستخدم هذه الآلة في الكثير من الطقوس والممارسات الحياتية؟

٢- ما هو السبب الأساسي الكامن وراء عامل استمرارية استخدام هذا العنصر الشعبي، وخاصةً في منطقة النوبة؟

٣- هل حلت عناصر أخرى جديدة مستحدثة بدلاً منه في منطقة النوبة؟ وهل هذه العناصر تقوم بنفس الدور الوظيفي والمهام التي كانت تقوم بها هذه الآلة أم لا؟

٤- هل توجد بعض المخاطر المباشرة التي تهدد هذا العنصر؟ وما هي تدابير الصون المتخذة في الحفاظ عليه سواء من قبل الأفراد أو الجماعات أو المجموعات الشعبية؟

٥- كيف ساهم كبار السن في إمكانية الحفاظ على هذا العنصر حتى تم نقله بهذا الشكل من البيئة القديمة إلي البيئة الجديدة؟

٦- هل تعرض هذا العنصر إلي بعض التغيرات أو التطورات سواء بالإضافة إليه أو الحذف منه من حيث الشكل أو المضمون أو الوظيفة التي كان يؤديها؟

٢-٣ (أهمية البحث):-

تتمثل أهمية البحث في عدة نقاط، وهي كالتالي:-

١- العمل على امكانية توثيق هذه الآلة الموسيقية الشعبية المصرية القديمة، وذلك باستخدام الطرق والأساليب العلمية والمنهجية، حيث تعد هذه المهمة من الواجبات الوطنية التي يجب أن تتخذ لها الهمم، كإحدى آليات الدفاع عن الهوية الثقافية الإفريقية عامةً، والمصرية خاصةً.

٢- الحفاظ على هذه الآلة وحمايتها وصونها من أية مخاطر قد تدفع بها مستقبلاً إلي الاختفاء أو الاندثار، وذلك من خلال إنشاء أماكن مخصصة تعمل على تدريب الشباب على كيفية صنع هذه الآلة وطريقة استخدامها والعزف عليها، بهدف اعادة إنتاجها واحيائها مرة أخرى من جديد.

٣- حفظ مادتها العلمية داخل (أرشيف الفولكلور)، بهدف اتاحتها وامكانية عرضها واسترجاعها كلما دعت الحاجة العلمية إليها مستقبلاً.

٤- الوقوف على كافة التغيرات والتطورات التي طرأت على هذه الآلة سواء بالإضافة إليها أو الحذف منها، في الماضي أو الحاضر، وذلك عن طريق دراسة كافة العوامل الأساسية التي أدت إلى حدوث ذلك التغير الثقافي والاجتماعي في المجتمعات التي توجد فيها هذه الآلة، والجماعات الإنسانية التي تستخدمها وتعتمد عليها في أي شكل من أشكال التعبير الثقافي.

٥- الكشف عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء مدى تمسك النوبيين وحرصهم الدائم على بقاء واستمرار استخدام هذه الآلة الشعبية في كافة الأشكال الثقافية.

٦- تتبع حركة هذا العنصر على خريطة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية من حيث استقراره وأماكن انتشاره، سواء في منطقة النوبة نفسها أو في بعض محافظات الجمهورية.

٢ – ٤ (أهداف البحث):-

يهدف البحث إلي:-

١- محاولة فهم حكمة الإنسان الذي يوجد وراء استخدام هذه الآلة الشعبية القديمة في أي شكل من أشكال التعبير الثقافي، على اعتبار أن أي عنصر شعبي أياً كان مادياً أو لامادياً لا يوجد إلا في وجود الإنسان الذي يعتمد عليه ويستخدمه بشكل أساسي في حياته.

٢- العمل على تحديث الدراسات الفولكلورية التي أجريت من قبل في هذه المنطقة الثقافية (النوبة المصرية)، على اعتبار أن كل دراسة من هذه الدراسات الميدانية كانت تكشف عن الكثير من الأشكال الثقافية كافة التغيرات والتطورات التي تعرضت لها هذه العناصر من فترة إلى أخرى، الغنية بهذه العناصر الشعبية، ومن خلال هذه العملية يمكن معرفة ومن عصر إلى أخر، من حيث تتبع حركتها ورصد استمراريتها أو انحصارها أو تبدل وظائفها، وهي مهمة أساسية يسعي إلي تحقيقها الباحث الميداني الذي يقوم بجمع المادة الفولكلورية من الميدان بغرض حفظها في أرشيف الفولكلور.

٢-٤ (منطقة الدراسة ومبررات الاختيار):-

طبقاً للمنهج الإثنوجرافي المتبع في هذا البحث الميداني، فإنه من الطبيعي أن يقوم الباحث بتحديد المادة الفولكلورية (موضوع البحث) المراد جمعها من منطقة معينة (منطقة البحث) لدى جماعات إنسانية معينة (مجتمع البحث) التي تستخدم هذه المادة أو هذا العنصر الشعبي في أي شكل من أشكال التعبير الثقافي، وبما أن منطقة النوبة السفلي (النوبة المصرية) تعد واحدة من المناطق الثقافية الجنوبية التي تستخدم فيها هذه

الآلة الشعبية، مما دفع الباحث برصد هذا العنصر الثقافي الشعبي لدى أبناء النوبة سواء في هذه المنطقة نفسها أو خارجها، وقد يرجع السبب في ذلك إلي أن هذه الآلة تعد من الآلات الموسيقية الشعبية القديمة التي تنتمي انتماءً وثيقاً بهذه المنطقة الثقافية، كما إنها تعتبر من الآلات الوترية الوحيدة التي يستخدمها النوبيين بصفة عامة في بعض الطقوس وغيرها من الأشكال الثقافية الأخرى كالمناسبات والاحتفالات.

٢-٥ (مناهج البحث)

من المعروف أن المنهجية تعني من حيث التعريف أنها "مجموع المعارف والتقنيات والأساليب التي تقترن بالبحث العلمي، ومهمتها تقضى بجمع المعلومات مباشرةً من الميدان، ثم العمل على تصنيفها وترتيبها وقياسها وتحليلها بغية استخلاص نتائجها واللجوء إلي ثوابت الظاهرة الاجتماعية المدروسة، وتدخل ضمن اطار المنهجية عملية تقويم النتائج وصحة الفرضيات وصوابية اختيار التقنيات"[1].

لذا استخدم الباحث في هذه الدراسة الميدانية عدد من المناهج العلمية كالمنهج المتبع في الدراسات الفولكلورية، الإثنوجرافي، الأنثروبولوجي، حيث يقوم كلاً منهما بالاشتراك مع بعضهما البعض على تحقيق الهدف الأساسي المراد تحقيقه من أجل خدمة هذا العلم بشكل عام، على اعتبار أنهم ينظرون إلي هذه المادة الفولكلورية المجموعة وما تحتويه من عناصر ثقافية بنظرة متعمقة ذات هدف علمي بحت بحيث لا تصبح سطحية بلا هدف أو معنى، حتى يمكنها أن تخضع بعد ذلك لعملية التحليل المبدئي

(١) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٣٢٩.

قبل أرشفتها، وعند الانتهاء من هذه المرحلة نستطيع استخلاص النتائج والوظائف المرجوة منها.

٦-١ المنهج (التاريخي والجغرافي):-

يعد المنهج الفولكلوري من المناهج الأساسية التي يلجأ إليها الباحث عند جمع المادة الفولكلورية من الميدان، حيث يتم إلقاء الضوء عليها من خلال أربعة اتجاهات رئيسية (تاريخية، جغرافية، اجتماعية، نفسية)، مما يساهم كل اتجاه من هذه الاتجاهات من ناحية معينة على تحقيق الهدف المشترك بينهما جميعاً، آلا وهو تفسير العلاقة القائمة بين الجماعة الشعبية والثقافة الشعبية نفسها، حيث يركز كلاً من المنهجين «التاريخي والجغرافي» على دراسة الثقافة الشعبية نفسها، أما المنهجين الأخرين «السوسيولوجي والسيكولوجي» فهما يركزان إلى دراسة حاملي هذه الثقافة الشعبية.

وهنا استخدم الباحث في هذا البحث الميداني كلاً من المنهج (التاريخي والجغرافي) أثناء رصد هذه الآلة الشعبية (الطنبورة)، حيث أن المنهج التاريخي يعد من أقدم المناهج العلمية المستخدمة في الدراسات الفولكلورية بشكل عام، كما إنه يحاول تعقب أصل بعض عناصر التراث الشعبي من أجل توضيح معني غامض أو مجهول لأحد عناصر التراث المتداولة في الوقت الحاضر، وبيان علاقاتها بالتحولات التاريخية التي طرأت عليها في الماضي، ولا شك أن هذه (النظرة التاريخية) في دراسة عناصر التراث الشعبي قد ارتبطت ارتباطا وثيقاً بـ (النظرة الجغرافية) المتعلقة بالمكان نفسه الذي تستخدم فيه بهدف تحديد البعد المكاني لها.

ومن خلال الجمع بين البعدين (الزماني والمكاني) تتضح الرؤية أكثر وضوحاً لهذه العناصر الثقافية محل الدراسة، لذلك "تحتل النظرة المكانية إلي التراث الشعبي المكانة

الأولي في المفهوم المعاصر لدراسات التراث الشعبي، ومن ثم يمثل التسجيل الجغرافي للتراث الشعبي المعاصر الذي يحرص كل الحرص على ربط المعلومة بالمكان، كنقطة بداية تنطلق منها أي دراسة علمية لأي ظاهرة من ظواهر الفولكلورية"[1].

ومن هنا كان الاعتماد علي هذين البعدين شيئاً أساسياً لا يمكن الاستغناء عن أياً منهما حتى يمكننا فهم الموضوع المدروس (موضوع البحث)، كشيء متطور وكائن في آن واحد معاً، حيث يشتركان في أنهما ينظران إلي عنصر الثقافة المدروسة، مع مراعاة أن الإنسان ذاته هو حامل لذلك التراث الشعبي الذي نقوم بدراسته، وهو الذي ينقل هذه الظاهرة عبر الزمان وينشرها عبر المكان، لذلك فهو وراء كل ظاهرة من هذه الظواهر الفولكلورية، بل إنه يوجد وراء كل عنصر متداخل ومتجانس ومشترك في هذه الظاهرة نفسها، فلا وجود لهذه الظاهرة أو لهذه العناصر الشعبية بدونه، وهما من الأشياء المهمة في اكتمال وجهة النظر الثقافية عند إلقاء الضوء على هذه المادة الفولكلورية، حيث يركزان على دراسة هذا المجتمع بوصفهم حاملي للتراث الشعبي، فالاتجاه (السوسيولوجي) يهتم بتحديد البعد الاجتماعي لعناصر التراث الشعبي موضوع الدراسة، أما الاتجاه (السيكولوجي) فهو يهتم بالموقف النفسي أو العقلي لحاملي التراث الشعبي، فدراسة العناصر الشعبية هنا ليست غاية في حد ذاتها، إنما هي وسيلة لتحقيق غاية أخرى.

٦-٢ المنهج (الإثنوجرافي):-

اعتمد الباحث اعتماداً مباشراً على هذا المنهج أثناء قيامه بهذا البحث الميداني، على أساس أن المنهج الإثنوجرافي يعنى "البحث الوصفي الذي يهتم بملاحظة وتسجيل

---

(١) محمد الجوهري. علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية.- مرجع سابق، ص ١٨٦ - ١٨٧.

وجمع المادة الثقافية من مجتمع معين لدى جماعة معينة، وهو يهدف إلى الكشف عن النشاط الثقافي اعتماداً على الوثائق التاريخية"[١].

ويعود أصل البحث الإثنوجرافي الحديث إلي "برونسلاف مالينوفسكي" (١٨٨٤ – ١٩٤٢) وهو أول من أجرى بحثاً ميدانياً في إحدى الجزر في جنوب شرق أسيا، وأكد على أولوية البحث الميدانى وصورته في البحوث الأنثروبولوجية على ضوء نظريته الوظيفية، ثم سار بعد ذلك الأنثروبولوجيون على نهجه الميداني حتى الأن، وبناءً على ذلك فكل ما هو إثنوجراف يشير إلي جميع العناصر الثقافية التي جمعت عن طريق البحث الميداني، وهذه العناصر الثقافية تجمع بين ما هو مادي وغير المادي، وهذا ما كشفت عنه هذه الدراسة الميدانية.

فالإثنوجرافيا "علم يقوم على المعاينة الميدانية لخصائص المجموعات البشرية الصغيرة"، وهذا العلم يحاول أن يصف ويحلل جميع أوجة حياة الجماعة المدروسة (كالوجه الإيكولوجي، الاقتصادي، السياسي، القانوني، الديني)، وغلب على هذا العلم دراسة الشعوب التى لم تعرف الكتابة، لكن الدراسات الإثنوجرافية المعاصرة حول المجتمعات الحديثة بدأت تشق طريقها إلي النور "كدراسة ثقافة الأرياف، وثقافة الفقراء، الأحياء المميزة في المدن الكبرى"[٢]، ويحدد علم الإنثروبولوجيا المبادئ الأساسية للمنهج الإثنوجرافي، وهي مبادئ وثيقة الصلة بالإثنوجرافيا في العمل الميداني أثناء جمع المادة وتوصيفها وتصنيفها للبحث والدراسة.

(١) سوزان السعيد يوسف. عرض للاتجاهات المعاصرة في دراسة المأثورات الشعبية.

(٢) عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة: مفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلي العولمة.- مرجع سابق، ص ٣٢٧.

ومن هنا استخدام الباحث هذا المنهج في جمع مادة البحث الميدانية من المصادر الاخبارية عن طريق تسجيلها وتوثيقها بالصوت والصورة أثناء المقابلات مع التدوين بالكتابة لهذه المادة، بالإضافة إلى الملاحظات المباشرة التي كان يتم التوصل إليها أثناء عملية الجمع الميداني، ويرجع إهتمام الكتابة إلي كونها أداة من أدوات المنهج الإثنوجرافي، والكتابة في المنهج الإثنوجرافي لها مواصفات علمية محددة حتى تكون كتابة إثنوجرافية تمثل واقع الثقافة وأساليب الحياة، فالبحث الميداني ليس مجرد عملية جمع مادة ميدانية فحسب، وإنما هو في الوقت ذاته كتابة في الاتجاهات النظرية التي ترتبط ارتباطا وثيقاً بالبحث والدراسة التي تساعد على تحقيق ما يسمي بالواقعية الإثنوجرافية، طالما يعتمد الباحث على المعايشة مع أفراد الجماعة الشعبية، ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب، بل قد تم استخدام هذا المنهج في تحليل مضمون مادة الجمع الميداني للكشف عن مدى انتشار هذا العنصر الشعبي المرتبطة بالبيئة النوبية.

٦-٣المنهج (الأنثروبولوجي):-

يعد المنهج الأنثروبولوجي واحداً من المناهج المهمة التي يعتمد عليها الباحث الميداني في دراسته عند جمع المادة الفولكلورية من الميدان، فالإنثروبولوجيا "علم يهتم بدراسة الإنسان، شأنه شأن العلوم الإنسانية الأخرى التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع الإنساني، حيث يعكس بنيته الأساسية والقيم السائدة ويخدم بالتالي مصالحه في التحسين والتطوير"[1]، فمن خلال امكانية الانتفاع بالمعلومات التي يقدمها هذا العلم نستطيع حل بعض المشكلات التي تواجه الإنسان في المجتمع.

(١) عيسي الشماس. مدخل إلي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا).- دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤.- ص ٧.

ومن فروع هذا العلم الإنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية التي تهتم بدراسة أصول المجتمعات والثقافات الإنسانية وتاريخها، حيث تتبع نموها وتطورها، وتدرس بناء الثقافات البشرية وأداءها لوظائفها في كل مكان وزمان، فالأنثروبولوجيا الثقافية تهتم بدراسة الثقافة الإنسانية، فجميع الثقافات تستأثر باهتمام دارس الأنثروبولوجيا لآنها تسهم جميعاً في الكشف عن استجابات الناس المتمثلة في الأشكال الثقافية للمشكلات العامة التي تطرحها دوماً البيئة المادية (الطبيعية) وعن محاولات الناس للحياة والعمل معاً، وتفاعلات المجتمعات الإنسانية بعضها مع بعض[1]، كما إنها تقوم بدراسة أساليب حياة الإنسان وسلوكه النابع من ثقافته، فهو يدرس الشعوب القديمة، كما يدرس الشعوب المعاصرة، حيث يهدف إلي فهم الظاهرة الثقافية وتحديد عناصرها، كما يهدف أيضاً إلي دراسة عمليات التغير الثقافي والتمازج الثقافي، وتحديد الخصائص المتشابهة بين الثقافات ويفسر بالتالي المراحل التطورية لثقافة معينة في مجتمع معين[2].

فإن أهم اسهامات الأنثروبولوجيا بوجه عام، الأنثروبولوجيا الثقافية بوجه خاص، تتمثل في منهجها البحثي، حيث أن لهذا المنهج عدد من الأدوات التي يستخدمها الباحث ويعتمد عليها بشكل مباشر في جمع المادة الثقافية من الميدان، وتتمثل هذه الأدوات في:-

٢-٧ (أدوات الجمع الميداني)

اعتمد الباحث أثناء قيامه بهذه الدراسة الميدانية اعتماداً مباشراً على عدد من الأدوات الأساسية في رصد وجمع وتسجيل وتوثيق العناصر الشعبية من الميدان، حيث تتمثل هذه الأدوات في:-

(١) محمد الجوهري. الإنثروبولوجيا أسس نظرية وتطبيقات عملية.- القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥.- ص ٣٩.

(٢) عيسي الشماس. مدخل إلي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا).- مرجع سابق، ص ٩٣.

٧-١ (دليل العمل الميداني):-

يعتبر دليل العمل الميداني أحد أهم الوسائل التي يستعين بها الباحث الفولكلوري في جمع عناصر التراث الشعبي من الميدان، حيث إنها تعينه بلا شك على تحقيق ذلك الهدف بمنتهي السهولة واليسر، تقوم فكرة هذا الدليل على تقسيم كل عنصر أو مركب إلي موضوعات لتذكير الجامع الميداني وتنبيهه إلي عناصر الموضوع[١]، كما إنه يوضح بمنتهي الدقة نوع المادة الفولكلورية التي تم تسجيلها أو تم التوصل إليها حتى الآن، على اعتبار أن كل سؤال من هذا الدليل يمثل عنصراً من عناصر التراث الشعبي[٢]، وقد استضاء الباحث بجهود الرواد الذين سبقوا في عمل أدلة العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي في موضوعاته المتعددة[٣].

لذا قام الباحث بإعداد دليلاً للعمل الميداني، بهدف تحقيق الاستفادة منه بالشكل المطلوب وذلك أثناء قيامه بهذه الدراسة، مما كان لهذا الدليل أثر عظيم الشأن في فتح مجالاً واسعاً أمام الباحث في التعمق أثناء رصد هذه العناصر الشعبية (موضوع البحث)، وذلك من خلال طرح العديد من الأسئلة الهامة على الاخباريين والرواة، مما ساهمت الاجابة على أسئلة الدليل في الحصول على أكبر قدر ممكن من المعلومات اللازمة التي تدور حول موضوع الدراسة.

---

(١) محمد الجوهري. علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية.- مرجع سابق، ص ٥١.

(٢) محمد الجوهري، علياء شكري، عبد الحميد حواس. الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة) : من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي.- ج ٣.- القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ٣١٩ ص.- ص ٢٣.

(٣) محمد الجوهري. الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية.- ج١،٢: من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٧-٢ (الملاحظة):-

كان لأسلوب الملاحظة كأداة من أدوات المنهج الأنثروبولوجي أهمية كبرى في رصد هذه الآلة الشعبية في بيئتها الشعبية، وقد ساعد هذا الأسلوب العلمي الباحث في الحصول على أكبر قدر ممكن من البيانات والمعلومات التي تدور حول هذا العنصر، على اعتبار أن هناك أنماطاً مختلفة من السلوك الاجتماعي لا يمكن فهمها إلا من خلال مشاهدتها مشاهدة حقيقية في اطارها الزماني والمكاني الذى يمارس فيه.

فالملاحظة أسلوب يضيف للباحث ذخيرة من الخبرة والمعرفة، ويخلق لديه عمق التخصص[١]، حيث يقوم على مراقبة أو معاينة الأفراد والجماعات في المجتمع الذي تجرى عليه الدراسة الميدانية، وذلك أثناء تأدية أعمالهم اليومية المعتادة وكذلك أثناء قيامهم بأداء كافة أشكال الطقوس والممارسات الاجتماعية، ومن خلال هذه الطريقة "يستطيع أن يرى الباحث عناصر الحياة اليومية أمامه، وبالرغم من أهمية هذا الأسلوب العلمي إلا إنه يحتاج أن يكون الباحث ملماً بأهداف بحثه وبطبيعة الجماعة الشعبية المدروسة، وأن يتمتع بقدر كبير من الاهتمام والوعى بأبعاد الظاهرة التي يقوم بدراستها، وكيفية رصد عناصرها، حتى يقوم برصدها بدقة موضوعية تتوقف على ذلك صدق المعلومات وفائدتها العلمية"[٢]، ومن هنا فقد كانت لهذه الأداة أهمية كبرى في هذه الدراسة الميدانية، ومن هنا فقد كانت لهذه الأداة أهمية كبرى في هذا البحث الميداني.

(١) محمد الجوهري. علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية.- مرجع سابق، ص ٦٧.

(٢) عيسي الشماس. مدخل إلي علم الإنسان (الأنثروبولوجيا).- مرجع سابق، ص ١٣٢.

٧-٣ (المقابلة):-

أسهمت المقابلات الشخصية التي أجراها الباحث بطريقة مباشرة مع بعض الرواة والإخباريين في أوقات وأماكن تهيئ لهم الإدلاء بما لديهم من معلومات دون احساس بخجل أو تشويش أو ارهاق، في التعرف على كافة المعلومات الخاصة والمتعلقة بهذه الآلة الشعبية، ويعتبر هذا الأسلوب واحداً من الأدوات المهمة في المنهج الأنثروبولوجي التي يستخدمها الباحث المتخصص في مجال العلوم الاجتماعية الإنسانية، مما ساعد ذلك على تسهيل مهمة الباحث أثناء قيامه بهذا البحث الميداني.

٧-٤ (التسجيل الصوتي والمرئي):-

استخدم الباحث الكاميرا الفيديو أثناء عملية التسجيل الصوتي والمرئي عند جمع هذه المادة الفولكلورية من المصادر الاخبارية ثم العمل على توثيقها باستخدام الطرق والأساليب العلمية المتبعة في الدراسات الفولكلورية.

٧-٦ (التصوير الفوتوغرافي):-

حظيت الصور الفوتوغرافية بدوراً هاماً في مجال توثيق كافة عناصر التراث الشعبي، ولما كان لهذه العناصر أهمية كبرى ودوراً مؤثراً في الثقافة الإنسانية عامةً، فقد كان من الضروري استخدام طريقة التصوير الفوتوغرافية أثناء عملية رصد وجمع وتسجيل وتوثيق هذه الآلة الشعبية.

ومن هنا استخدم الباحث (الكاميرا) في التقاط العشرات من الصور الحديثة لهذه الآلة الموسيقية، والعمل على توثيقها باستخدام الطرق والأساليب العلمية المتبعة في عملية التوثيق، حيث أن كل صورة من هذه الصور تعبر بدقة وشمولية عن ما تحمله

من خصائص ومكونات تضيف إلى المعلومات المجموعة عنها الكثير من البيانات، ومن خلالها يستطيع الباحث المقارنة بينها وبين أى شكل أخر كان يتم استخدامه في الماضي، وذلك للوقوف على كافة التغيرات والتطورات التي طرأت عليها سواء بالإضافة إليها أو الحذف منها.

٧-٧ (متاحف الفولكلور):-

تعتبر المتاحف بصفة عامة مرأة تعكس الملامح الحضارية والتاريخية والاجتماعية والثقافية لأي شعب من الشعوب أمام الأجيال، فمن خلالها يمكن التعرف على مرحلة معينة من مراحل التاريخ، لكونها وسيلة هامة من وسائل المعرفة الإنسانية، كما تعتبر المتاحف الفولكلورية و الإثنوجرافية بصفة خاصة، من أهم المصادر التي تعين الباحث في التعرف على بعض النماذج التي تجسد الواقع من الحياة الشعبية لجماعة معينة في فترة زمنية معنية، وهذه النماذج تحتوى بالطبع على مجموعة كبيرة من المقتنيات والمعروضات التي تمثل جانباً مهماً من جوانب الثقافة وخاصةً ذات الطابع المادي الشاخص (كأدوات العمل الزراعي، الأدوات المنزلية، الحرف والصناعات الشعبية،) وغيرها، كما أن هذه المقتنيات تتيح للباحث الميداني رؤية شاملة عن طبيعة الثقافة الشعبية التي كانت سائدة في تلك الفترة لدى جماعات إنسانية معينة، حيث ينظر الباحث إليها نظرة متعمقة غير عادية عابرة، وذلك لفهم الإنسان وحكمته الصائبة في اختياره لهذه العناصر دون غيرها والاعتماد عليها واستخدامها في أي شكل من أشكال التعبير الثقافي.

٢-٨ **(الدراسات السابقة): -**

ترتبط عملية التوثيق بعدد من الأدوات الأساسية، التي تأتي في مقدمتها (ببليوجرافيات الفولكلور)، وهو مصطلح يعرف بإنه "فن اعداد القوائم بالإنتاج الفكري في موضوع بعينه تحقيقاً لأغراض معينة"، ووظيفة هذا العلم تأتي في أكثر من مرحلة من مراحل اعداد المادة الفولكلورية، فالمرحلة الأولي منها تعرف بمرحلة (الاعداد المكتبي قبل النزول إلي الميدان)، بحيث تساعد هذه المرحلة الباحث في معرفة الموضوع الذي سيقوم بجمعه، فضلاً عن معرفته بالكثير من المراجع التي تعرضت لها منطقة الجمع، ثم تأتي المرحلة الثانية والتي تعرف بـ (مرحلة الأرشيف) حيث يقوم الباحث بإضافة البيانات المرجعية المرتبطة بالمادة المجموعة، أما المرحلة الثالثة فهي تعرف بـ (مرحلة تحليل المادة بعد أرشفتها)، حيث يقوم الباحث بالاستعانة ببعض الفقرات من هذه المراجع لتوثيق دراسته الميدانية التي سوف تخضع مستقبلاً للتحليل[١].

وهنا قام الباحث قبل مرحلة نزوله إلي الميدان بالاطلاع على الكثير من المراجع والدراسات السابقة التي اجريت من قبل سواء المتعلقة بموضوع الدراسة مباشرةً أو غيرها، كأحد المرحل المهمة التي يتبعها الباحث عند توثيق المادة الفولكلورية المراد جمعها.

(١) مصطفى جاد. نظريتى: أرشيف الفولكلور.- القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥.- ١١٥ ص.- ص ٥٧.- (دفاتر الأكاديمية، ١٠).

(الفصل الثاني)

(من الإيقاع التلقائي إلي الآلات الوترية)

١- الإيقاع في ظواهر الحياة الطبيعية والإنسانية

٢- مكانة الموسيقي والرقص وارتباطهما بعلم الفلك

٣- الموسيقي الشعبية

٤- الآلات الوترية

(الإيقاع في ظواهر الحياة الطبيعية والإنسانية)

الحياة كالبحر، ظواهرها كالأمواج، تعلو وتنخفض في أنماطٍ مختلفة من الإيقاعات، ذات طابع دقيق منتظم، يسوده مبدأ الحركة والنظام، الثبات والتغير، البقاء والاستمرار، التوافق والاختلاف، وما إلي غير ذلك من هذه المبادئ والأسس التي تعد بمثابة مجموعة مختلفة من القوانين يخضع لها ذلك الإيقاع وما يصاحبه من طابع حركي، فأصبحت ديناميكية الحياة تسير وفقاً لهذه المبادئ والأسس التي تسود هذا النظام الطبيعي الكوني، بشكل يكاد يكون دائم متصل غير منقطع منفصل، مثلما أصبح الإيقاع ذاته يمثل بدوره ذلك المجال الفسيح الذي تدور حوله كافة ظواهر الحياة، الطبيعية والإنسانية.

فالكون الذي يحيط بنا مليء بالعشرات إن لم يكن المئات من الظواهر الطبيعية، وهي ظواهر تخضع بطبيعتها لهذا النظام الذي يسوده ذلك الطابع الإيقاعي، وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح عندما نتأمل في نظام حركة الطبيعة الكونية التي تتمثل بعض ظواهرها في دورات الأفلاك، وفي حركات النجوم والكواكب، وفي مراحل تكرار أوجه القمر ومنازله، وفي إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار، وفي إيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة، وما إلى غير ذلك من تلك "التموجات" الكونية التي تتميز بها كافة ظواهر الحياة الطبيعية.

وعلى الرغم من ذلك لا يقتصر وجود هذا الإيقاع وما يصاحبه من طابع حركي على هذا الأمر فحسب، بل إنما إذا تعمقنا في النظر إلي أدق الأشياء تحت مظلة اطار مجالنا البشري الأوسط، فإننا سنكتشف بالطبع وجوده ولكن بأشكال مختلفة وبصور

متعددة، ويظهر ذلك بصورة واضحة أكثر وضوحاً، عندما نلاحظ حركته الإيقاعية التلقائية الدقيقة المنتظمة داخل الجسم الإنساني وخارجه.

ففي الحالة الأولي (داخل الجسم الإنساني) نجده يتمثل في تلك الحركة الإيقاعية التلقائية التي تحدثها كافة أعضاء الجسم المختلفة، وذلك أثناء أداء كل عضو فيه من أعضاءه وظيفته العضوية التي يؤديها، وفقاً لفترات محددة ودورات ثابتة، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير، تعاقب فترات عملية الجوع والشبع، النوم واليقظة، وفي الخطوات الثنائية أثناء السير بالأقدام، وفي نبرات الصوت، وفي انتظام ضربات القلب، حركة سريان الدم في الشرايين، وما إلى غير ذلك، فأصبح الطابع الإيقاعي في هذه الحالة يؤدى الكثير من الوظائف الضرورية الهامة التي تساعد كافة أعضاء الجسم على أداء وتنظيم وظائفه العضوية بشكل تلقائي دقيق منظم أكثر دقة وتنظيماً.

أما في الحالة الثانية (خارج الجسم الإنساني)، فمن الممكن أن نكتشفه ونرصده في الكثير من المجالات المختلفة وفي كافة الممارسات الحياتية، فعند ممارسة أو أداء أي شكل من أشكال الممارسات الثقافية، وذلك تحت اطار السياق الثقافي الذي تدور حولة المادة الفولكلورية نفسها، وليكن على سبيل المثال الاحتفال بطقس سبوع المولود، وذلك في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية بشكل عام، فإننا نجد أن الأفراد والجماعات الشعبية (أسرة المولود) تقوم بممارسة أشكال مختلفة من الممارسات والطقوس في هذا اليوم احتفالاً بمرور سبعة أيام من ميلاد المولود، وهي بالطبع كما هو معروف، ممارسة شعبية تمارسها الكثير من الأفراد وتحرص على أدائها الكثير من الجماعات والمجموعات الشعبية في بيئتها الشعبية وذلك في العديد من المجتمعات الإنسانية، أياً كانت بدائية أم متحضرة، وعندما ينمو هذا الطفل الصغير حتى يصبح

رجلاً ويتزوج ثم يرزق بمولود، فإنه يقوم في هذه الحالة بممارسة تلك الطقوس الاحتفالية التي كانت تمارس له من قبل بنفس الأسلوب والكيفية، حتى وإن كانت أدائها يتم خارج البيئة الشعبية التي نشأت فيها هذه الممارسة، مما تدل هذه العملية التي تتمثل في استمرارية ممارسة مثل هذه الطقوس والممارسات على حركة إيقاعية يسودها مبدأ الحركة والاستمرار، والثبات والتغير، وما إلي غير ذلك من مبادئ وأسس، وذلك عبر الزمان والمكان في آن واحد، أي انتقال هذا الموروث الشعبي عبر الأجيال من جيل إلي آخر، وانتشاره في ذات الوقت من مكان إلي آخر، حتى وإن طرأ عليها بعض التغيرات أو التطورات سواء بالإضافة إليها أو الحذف منها، وقد يرجع ذلك طبقاً للعديد من العوامل التي يتعرض لها هذا المجتمع من فترة إلي أخرى، مما يدل ذلك على أن أعمق وظائف الحياة دائماً ما تتمتع بطابع إيقاعي معين، تحكمه ضوابط منظمة ومنتظمة في الوقت ذاته.

بلا شك إن مبدأ النظام والانتظام، الحركة والاستمرارية، أسس أساسية تتمثل في كيان نظام هذا الإيقاع ذاته، الناتج عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق والانسجام، لذا "أدرك الباحثون أن هناك ارتباطاً وثيقاً يجمع بين الإيقاع الموسيقي ذاته وبين النظام الذي تسير عليه حركات الجسم والطبيعة، على أساس أن للموسيقي أصلاً عضوياً وطبيعياً، مادامت الحركة الإيقاعية فيه ترديداً لحركات مناظرة لما داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية، مما يؤدى إلي تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدي الإنسان"[(١)]، بل يشير بعضهم من ناحية أخرى إلي أن هذا الإيقاع "سابق للغناء والموسيقي والشعر والرقص، لأنه مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان

(١) أحمد حساني. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي / طاهر حجازي.- الجزائر، ٢٠٠٦.- ٤٤٢ ص.- أطروحة (دكتوراه)- جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.- ص ٤٩.

والحيوان"[1]، كل ذلك يدل على أن "كل الأشياء ابتدأت في نظام، وبهذا النظام ستؤول إلي النهاية، ليبدأ من جديد طبقاً لأنظمة مدينة السماء ورياضياتها الخفية"[2].

إذن فالإيقاع موجود في طبيعة الحياة الكونية والإنسانية معاً في آن واحد، كما أن مبادئ النظام وما يتضمنه من عوامل ثبات وتغير، بقاء واستمرار، توافق وانسجام، وما إلى غير ذلك، أسس تتمثل في الإيقاع ذاته، وهي جميعاً تعمل في وقت واحد، وهذا ما يمكن ملاحظته بصورة مباشرة في كل مكانٍ وزمان، وفي أدق عناصر الأشياء وأعظمها، أياَ كانت طبيعتها، مادية "ملموسة" أو غير مادية "محسوسة"، وبهذا يصبح الإيقاع من حيث التعريف "جامعاً بين عنصري الحركة والتنظيم في آن واحد، بحيث تعبر الحركة فيه عن العنصر المادي أو الحيوي، بينما يعبر التنظيم عن عنصره الذهني أو الروحي، وبهذا المعنى يجمع الإيقاع بين المادة والروح في مركب واحد"[3]، أما من حيث وظيفته فهو يؤدى حاجة روحية معنوية (محسوسة) وضرورة مادية (ملموسة) في الوقت ذاته.

وعلى الرغم من اختلاف أراء الباحثين والدارسين في تحديد مفهوم الإيقاع، إلا أن أقدم التعريفات التي قدمها فلاسفة اليونان له تدور معظمها حول مبدأ (الحركة والنظام)، على أساس أن "الإيقاعات قادرة أن تعبر عن أحوال النفس البشرية لآنها في أصلها حركات، شأنها في ذلك شأن مختلف الأفعال التي يقوم بها الإنسان، كما أن الحياة إنما تتجلي في مجموعة متعاقبة من الحركات المنظمة تنظيماً بديعاً، لذا تحدث عنه أفلاطون قائلاً "انك تستطيع أن تميز الإيقاع في تحليق الطيور، وفي نبض العروق، وخطوات

(1) أحمد حسانى. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٤.

(2) أوتو كارويى / ثائر صالح. مدخل إلى الموسيقى.- الإمارات: دار نون، ٢٠١٧.- ٢٠٤ ص.- ص ٩.

(3) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات.- القاهرة: مؤسسة هنداوى للنشر، ١٩٦٨.- ١١٢ ص.- ص ٤٠ – ٤١.

الرقص، ومقاطع الكلام"، بل أدرك هؤلاء الفلاسفة أن "قواعد الجمال تكمن في الإيقاع وفي العناصر التي يشملها نظامه"[1].

ففي كل الظواهر الفسيولوجية والفيزيقية والميتافيزيقية يرتبط الإيقاع التلقائي الحي بالحركة الإيقاعية ارتباطاً وثيقاً لا ينفصل، وعلى الرغم من ذلك "لا يعد الإيقاع بذاته حركة فحسب، إنما نوعاً معيناً من الحركة، وهي تلك الحركة التي تخضع لعملية الضبط والتنظيم، فالحركة إذا ظلت باقية طليقة بلا تنظيم لا تصبح إيقاعاً، وبفضل ذلك الإيقاع تصبح الموسيقي فناً للحركة، فضلاً عن ارتباطها الوثيق بالعامل الزماني، لآن الزمان يعد بدوره لب الإيقاع الموسيقى، والإيقاع الموسيقي نفسه ربما كان أقوى عناصر الفنون كلها تعبيراً عن الزمان"[2].

لذا لا يخلو أي عنصر أو مركب في أي مكون من مكونات الحياة، الطبيعية والإنسانية، من الإيقاع وما يصاحبه من طابع حركي، مثلما لا يخلو منه المجال الموسيقي نفسه، حيث يوجد بصورة أساسية وبشكل ملحوظ في كافة المفردات والعناصر التي يحتويها ذلك المجال، سواء في مقاطع الكلام، أو في نصوص الأغاني، أو في اللحن الموسيقي، وما إلى غير ذلك.

(١) أحمد حساني. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٧.

(٢) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٣٩ – ٤١.

(مكانة الموسيقي والرقص وارتباطهما بعلم الفلك)

إذا ما تركنا مجال الإيقاع الذي تدور حوله مختلف ظواهر الحياة، أياً كانت طبيعية أو إنسانية، وكل ما يتصل بها من مفردات وعناصر تحكمها العديد من المبادئ والأسس والقوانين التي يخضع لها ذلك الكيان الإيقاعي نفسه، واتجهنا إلي عالم الموسيقا أو مجال الفن الموسيقي، كأحد أهم العلوم والفنون التي لازمت طبيعة الحياة الإنسانية بشكل عام، فإننا نجد بالطبع أن الموسيقي قد لعبت دوراً بارزاً هاماً في شتى مظاهر تلك الحياة منذ أقدم العصور التاريخية ووصولاً إلي عصرنا الحالي الحديث.

فمن حيث التعريف في معاجم اللغة، تعرف الـ"(موسيقا / موسيقي) بأنها مصطلح يطلق على فن تأليف الألحان وتوزيع إيقاعها، والغناء والتطريب بضروب المعازف. أما (علم الموسيقا) نفسه فهو ذلك العلم الذي يبحث فيه عن أصول النغم من حيث الائتلاف أو التنافر، وأحوال الأزمنة المختلفة بينهما، ليعلم كيف يؤلف اللحن. والموسيقي من يحترف الموسيقي والعامل بها "فنان موسيقي أو فرقة موسيقية"[1]. الموسيقي (تذكر وتؤنث): لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب[2].

فالموسيقى والجبر والحساب والهندسة كلها أنواع مختلفة من جنس العلم الموزون، وهي تلك العلوم التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنظام ووحدة الحركة والسكون، فضلاً عن إنها لغة روحية محسوسة، تخاطب العواطف والأحاسيس الكامنة بالنفس الإنسانية

(1) أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصر.- مج ١.- ط ١.- القاهرة: علم الكتب، ٢٠٠٨.- ٣٣٦٧ ص.- ص ٢١٣٩.

(2) معجم الوسيط، ص ٨٩٣.

مباشرةً، وهي بهذا الوصف لا تختلف كثيراً عن غيرها من اللغات الأخرى التي نستخدمها دائماً في كافة أمور الحياة من أجل التواصل والاتصال المباشر مع الأخرين، لذا يعد "علم الموسيقي من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية، وهو ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجات المؤتلفة المتناسبة"(1).

وهناك من يشير إلي أن الموسيقي في الماضي البعيد لم تكن في البدء فناً أو علماً كما هي عليه الآن، بل كانت عبارة عن أصواتاً ساذجة غير مهذبة لا يحكمها قانون ولا قاعدة سوى التوازن البدائي الذي عرفه الإنسان الأول بفطرته منذ القدم، ثم ارتقت معه شيئاً فشيئاً كلما ارتقي الإنسان وتقدم على مدار رحلته في الحياة، فكانت بالنسبة له مقباساً لحياته العقلية والمعنوية والاجتماعية والدينية.

أما فيما يتعلق بالسلم الموسيقي، فقد وصفه آخرون بأنه الدعامة الإنسانية التي تبني عليها الموسيقي نفسها، حيث يتوقف على بنائه سيرها المتطور رقياً وتقدماً، فهو الذي يبني عليه اللحن، وتقوم على صحة تركيبه موسيقي الأمة، ومن هنا أدرك العالم لونين من الموسيقي، أحدهما تعرف بـ (الموسيقي الغنائية)، وهي تلك التي تعتمد مقوماتها على الصوت البشري وامكانياته المحدودة، أما الأخرى فتعرف بـ (موسيقي الآلات) وهي تلك التي تعتمد اعتماداً كلياً على الامكانيات الكبيرة التي يتيحها استخدام الآلات الموسيقية المختلفة، في حين أن "فن الموسيقي ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية وعلم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها، حتى وإن اختلفت في أنغامها، لذا تعتبر الموسيقي النظرية هي علم أصول الموسيقي وقواعدها، ومن دعائم هذا العلم،

(1) محمد بلوش. مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسى.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٨ (صيف ٢٠١٢).- ص ٩١.

معرفة تركيب الألحان والأوزان واحكام صياغتها، والتدوين الموسيقي الذي بدونه يصعب الوصول إلي معرفة صحيحة"[١].

فالمصريون يميلون بطبعهم إلي سماع الموسيقي منذ قديم الزمان، وما "برح هذا الاستعداد الفطري باقياً فيهم حتى الآن، فانسجام الأنغام واتزانها وضبط قوافيها سليقة فيهم، وبفضل ذلك الاستعداد الذي ينظم حركاتهم أثناء عملهم، كما يعاونهم نظامهم على أداءه مع الاتفاق والسرعة، بحيث يتمكنون في الأعمال التي يستدعى أداؤها اشتراك الأيدي العاملة اشتراكاً مقروناً بالإجماع المنظم والتغني جميعاً بصوت واحد"[٢].

ومنذ أن حكم "أوزيريس" المصريين، كما تشير إلي ذلك إحدى الروايات القديمة، جعلهم يعرفون مكاسب الحياة في المجتمع، فأعطاهم القوانين، وعلمهم كيف يبجلون الآلهة، وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ في حالة واحدة إلي قوة السلاح، وإنما أخضع العامة بأحاديثه الرقيقة مجملاً إياها بكل المفاتن الخلابة من حيث الشعر والموسيقي[٣].

ومن ناحية أخرى، نجد أن "إيزيس" التي نراها وسط الموسيقيين، محبة للغناء والرقص، حيث وجدت بهجتها وسعادتها من خلالهما، ومن هنا أطلق عليها اسم "آلهة الخير أو جنية الخير"، وأن "حورس" كان ينظر إليها باعتباره آله الشعر والنغم، وهذا ما جعل المصري القديم أن ينظر إلي الموسيقي وكأنها هبة سماوية يحكمها قانون التناغم

---

(١) محمد بلوش. مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسى، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٢) أ.ب. كلوت بك / محمد مسعود.- القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١١.- ٦٥٤ ص.- ص ٣٩٤.

(٣) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٢٨ – ٢٩.

أو التناسق في كل جزء فيها، كما أنها تنسجم مع كل ما يوجد من خير، أو بصورة أخرى أن كل خير يشكل في حد ذاته موسيقى، أي شيئاً كاملاً ومتناسقاً، أو أي عمل آخر من أعمال ربات الفنون[١].

وهناك من يشير إلي أن الموسيقي قد نشأت في الأصل بطريقة شبة أسطورية، على أساس أنها فن، خلقته ربة الفن (ميوزي **muse**)، فقد كان لليونانيين القدامي في البداية ثلاث ربات، ربة الدراسة (العلم)، وربة الذاكرة، وربة الغناء، ولكن كل فن أصبح له بمرور الوقت ربة راعية، وتروي الأساطير السابقة على عهد "هوميروس" أن "أورفيوس" خادم "أبولو" الذي كان مطرباً ساحراً ومنشداً للشعر، كان هو ذاته ابناً لإحدى الربات، كما كان لصوته خصائص سحرية تشفي المرضي وتبعث التقوى في النفوس عند أدائها للطقوس الدينية، لذا عزا إليه "أرسطو" القول بأن "الموسيقى أعزب ما يتمتع به جنس البشر"، مشيراً إلي "موزايوس" الذي تحدث عنها قائلاً "أن الموسيقي يمكن استخدامها وسيلة تسرى عن الإنسان العناء"، وقد وصف "هوميروس" الشعراء المغنين في "الأوديسية" بأنهم أقرب البشر إلي قلوب الآلهة، حيث وهبتهم الربة فن الغناء"[٢].

وعندما نقرأ عنها في صفحات كتاب "جبران خليل جبران" الذي يحمل عنوناً باسم "الموسيقي"، نجد أنه قد قام بوصفها وصفاً عاطفياً بديعاً، حيث يقول فيها "إن الموسيقي لغة النفوس والألحان، نسيمات لطيفة تهز أوتار العواطف، هي أنامل رقيقة

---

(١) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٣٢ – ٣٣.

(٢) جوليوس بورتنوى / فؤاد زكريا. الفيلسوف وفن الموسيقى.- ط١.- الإسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤.- ٣٣٦ ص.- ص ٢٠.

تطرق باب الشواعر، وتنبه الذاكرة، فتنشر هذه ما طوته الليالي من حوادث أثرت فيها بها ماضٍ عبر"[1]، ثم يستكمل حديثه عنها، وكأنه يخاطبها مخاطبة مباشرة في كتابه، فيشير بذلك إلي مكانتها المرموقة وأهمية الدور الذي كانت تؤديه لدي مختلف الشعوب القديمة، فيقول "إن الموسيقي عند اليونان والرومان كانت إلهاً مقتدراً، بنوا له هياكل عظيمة، ما برحت تحدثنا بعظمتهم ومذابح فخيمة، قدموا عليها أجمل قرابينهم وأعطر بخورهم، إلهاً دعوه أبولون، فمثلوه، وجمع الكمالات تجمله منتصباً كالغصن على مجاري المياه يحمل القيثارة في يساره ويمينه على الأوتار، رأسه مرفوع يمثل العظمة، وعيناه ناظرتان إلي البعيد، كأنه يرى أعماق الأشياء، قالوا أن رنات أوتار أبولون، صدى صوت الطبيعة، رنات شجية، ينقلها عن تغريد الطيور، وخرير المياه، وتنهدات النسيم، وحفيف أغصان الأشجار"، وفي موضع آخر يؤكد تقديس تلك المكانة العظيمة التي نالتها الموسيقي فيقول "عبدها الكلدانيون والمصريون كإله عظيم يسجد له ويمجد"[2]، ولا يقتصر الأمر على ذلك فقط عند الكاتب، بل أنه أشار في ذات الوقت إلي بعض الآلات الموسيقية التي كانت مستخدمة في تلك الفترة، فيقول على لسان داود "هللوا للرب، سبحوا الرب بصوت البوق، سبحوه بالمزامير والقيثارة، سبحوه بالطبل والدفوف، سبحوه بالأوتار والأرغن، سبحوه بصوت الصنوج، سبحوه بصنوج التهليل، وكل نسمة فلتسبح الرب"[3].

وفي هذا السياق نجد أن المنحوتات التي عثر عليها في مصر، والتي كانت تحتوي على نماذج تصويرية لفرق الرقص والعازفين مع آلاتهم، تؤكد مدي أقدمية الموسيقي

(١) جبران خليل جبران. الموسيقى.- نيويورك: مطبعة المهاجر، ١٩٠٥.- ٤٦ ص.- ص ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٨ – ٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١١ – ١٢.

المصرية، ومدى اهتمام الشعب المصري القديم بها، حيث "عثر على أثر قديم في القاهرة يظهر فيه الموسيقار اليوناني القديم (ديمرتنيس) وهو يعزف بعض المقطوعات المصرية، مما يؤكد ذلك أن اليونانيين كانوا على صلة مباشرة بالمصريين في مجال الموسيقي، وأنهم قد تأثروا بها واستفادوا منها، ولا شك أن السلم الموسيقي في ذلك الوقت هو نفسه الذي يستعمل الآن في المعابد الصينية، وهو سلم خماسي درجاته وأصواته كاملة، إلا أن هذا السلم قد تطور بعد اهتمام المصريين الكبير بالموسيقي، واختلاط حضارتهم بحضارات الشعوب المجاورة إلي أن أصبح سلماً سباعياً"[1].

فـ "المقام الخماسي أي المقام "البنتاتونيك"، يتكون من خمسة أصوات مقارنة مع السلم السباعي "الدياتوني" المعدل، وهذه الأصوات هي (دو – رى – مي – صول – لا) (دوجواب) انطلاقاً من القرار، فهو أصغر من السباعي بدرجتين اثنتين، غير أن غياب هاتين الدرجتين من السلم الخماسي لا يخلف أي احساس بنقص في الألحان أو في تركيب الجمل اللحنية، كما أن مبدأ دائرة الخامسات هذا ينسب إلي "فيثاغورس" القرن السادس ق.م، رغم إنه قد عرف في العديد من الحضارات القديمة، حيث كان متداولاً قبل تنظيره وتحديد نسبه، وقد تناولته البحوث الحديثة بالدرس والتحليل وتوصلت إلي فك أهم رموزه"[2].

ومن هنا نجد أن "تسلسل الخماسات يتمثل في (دو – صول – رى – لا – مي – سي – فا – سي – مي – لا – ري – صول – دو)، وهذه هي المزايا التي حافظت على حياة هذا السلم، الذي يشكل القاسم المشترك بين الألحان الموسيقية الشعبية السائدة في

---

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) محمد بلوش. مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسي، مرجع سابق، ص ٩٣ – ٩٤.

أغلب مناطق العالم، حيث يمتد بإفريقيا وجنوب شرق أسيا وشرق أوربا والموسيقى اليونانية"[1].

وتؤكد العديد من الدراسات السابقة على أن الموسيقي المصرية القديمة، كانت عالماً وفناً، له أصوله وقواعده، نهلت منه الحضارات الأخرى موسيقاها وتميزت بجماعية الأداء، كما أثبتت الدراسات الأنثروبولوجية في هذا السياق أن الإنسان المصري القديم كان يتمتع بموهبة فطرية في الغناء والشعر تميزه عن باق الممالك التي عاصرته، حيث قسموا النصوص الشعرية إلي نوعين رئيسين هما (الأناشيد، الشعر الغنائي)، ويوضح ذلك مدي ارتباط الغناء بالشعر[2].

ومن هنا جاءت العبارة التي كان الشعراء يبدأون بها أشعارهم "إنني أنشد، إنني أقدم لكم ألحاني"، كما جاء اسم "شعر" (poème) الذي كانوا يطلقونه على مؤلفاتهم أو مقطوعاتهم، وهي كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (pieo) وتعنى إنني أصنع، إنني أنظم بفن (أي بإتباع قواعد بعينها)، وذلك للتميز بين هذه المنظومة المدروسة وبين تلك التي تنظم دون اتباع لقواعد فنية، أو بينها وبين أحاديث العامة، وهكذا جاءت كلمة (ode) وهي تعني قصيدة غنائية أو أنشودة، اشتقت من الكلمة اليونانية (odhi) ومعناها الغناء[3].

مما تدل كل هذه الاشارات المرجعية إلي أن الموسيقي علم كمثل باقى العلوم الأخرى التي تخضع للأقيسة والنظريات كخضوع الهندسة والحساب والعروض، وأن

(١) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢) سارة هاشم جعفر. الموسيقى في مصر وبعض الحضارات الأخرى القديمة، مرجع سابق، ص ٢.

(٣) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٤١ – ٤٢.

هذه العلوم كلها ترتبط بنظام يقوم على وحدة الحركة والسكون، فهي عند اليونان كما أشارنا من قبل تعني كل ما له اتصال بالفن، كما تدل من ناحية أخرى عند البيزنطيين القدماء على معني أشمل، مما اتفق عليه المحدثون بدليل أن المعبودات التسع كانت تطلق على كل واحدة منهم كلمة (موسا)، ثم أصبحت بعد التحريف وزيادة (يقي) للدلالة على النسبة لفظ (موسيقى)[1].

حيث كان "حورس" يتصف بإنه إله الشعر والنغم، والذي أعطاه الأغريق اسم "أبوللون" وهو نفسه على هذا الأساس الذي يعطيه "ديودور الصقلى" نفس الاسم في الرواية المصرية الأخرى حين يقول "كان أوزيريس يحب المرح والبهجة، والموسيقي والرقص، وكان يستبقي حوله على الدوام فرقة من الموسيقيين، كان من بينهم تسع عذراوات كن بارعات، وفي كل الفنون التي تتصل بالموسيقي، وقد أسماهن اليونانيون ربات الفنون أو "الموسات"، وكان يرأسهم "أبوللون" الذي سمي لهذا السبب "قائد أو رئيس ربات الفنون"[2]، وعلى الرغم من اختلاف الأراء حول تأريخ الموسيقي، إلا أن كلها اتفقت على أنها خلقت مع الإنسان ووجدت يوم وجوده ورافقته"[3].

مما لا شك فيه أن الموسيقي قد نالت مكانة مرموقة لدي مختلف الشعوب في العصور الماضية، وفي مختلف المجتمعات الإنسانية، وخاصةً في أحضان الحضارة المصرية القديمة، حيث أشار إليها (**Blaze Castil**) قائلاً "إن تمجيد الخالق، عند

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة.- ط ١.- بيروت: دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٤.- ٣٠٥ ص.- ص ٣.

(٢) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.- القاهرة: دار الشايب، .- ١٩٦ ص.- (الترجمة الكاملة، ٧).- ص ٢٧ – ٢٨.

(٣) الموسوعة الموسيقية الشاملة، مرجع سابق، ص ٥ – ٦.

قدماء المصريين، قادهم إلي ترتيل الأناشيد المقدسة، واحداث الرقص إظهاراً لسرورهم وأفراحهم وقياماً بشكر النعم، واظهار للعبودية والخضوع لمقام الآلهة"، في حين تحدث **(P.Mensterier)** عن أهمية ومكانة الرقص نفسه المصاحب للموسيقى المصرية القديمة، فيقول "أن الرقص عند قدماء المصريين كان يمثل الحركات السماوية على نموذج الألحان الموسيقية، وكانوا يرقصون حول الهياكل والمعابد على شكل دائرة، ويتخيلون الهيكل كالشمس في كبد السماء، فيدورون حوله تمثيلاً لمنطقة البروج، أي كما تدور الكواكب والنجوم حول الشمس دورتها اليومية والسنوية"[(١)].

وهذه دلالة أخرى تدل بوضوح تام على أن الرقص كذلك كان له دوراً هاماً شديد الأهمية في حياة المصريين القدماء، حيث تلازم وجوده مع وجود الموسيقي، فلم يقبلوا على كلاً منهما بغرض التسلية والترفيه فقط، بل إنما كانا سبيلاً لعبادة الخالق وامتنانهم بما أنعم عليهم من نعم، لذا تنوعت أساليب وأشكال الرقص وفقاً للسياسات والأغراض التي كانت يقام من أجلها، فأصبح هناك ما يعرف بـ (الرقص الديني، الرقص الدينيوي)[(٢)].

حيث عرف المصريون القدماء الرقص منذ أقدم العصور التاريخية وفي مختلف المناسبات الحياتية، كأحد وسائل التعبير عن النشاط الإنساني من خلال الحركة

---

(١) محمد الخطيب. الإنسانية في علم الموسيقى.- المجلة العربية للعلوم الإنسانية.- مج ٨، ع ٣٢ (خريف ١٩٨٨).- ص ٢٥٦.

(٢) سارة هاشم جعفر. الموسيقى في مصر وبعض الحضارات الأخرى القديمة: دراسة مقارنة / خيرى إبراهيم الملط، عائشة محمود عبد العال.- القاهرة، ٢٠١٧.- ١٩٤ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم تاريخ.- ص ٢.

الجسدية، سواء كان ذلك في الأفراح والأحزان، أو في الولائم والأعياد، وهناك رسوم تعود إلي عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الأواني الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفي الأيدي آلات خشبية وذلك لتحديد الإيقاع، كما تضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات المختلفة التي تصور مظاهر الحياة الإنسانية في أحضان الحضارة المصرية القديمة.

فعندما نتحدث عن أشكال الرقص في عصر الدولة المصرية القديمة، فإننا نتحدث بالطبع عن أشكالاً معينة من الرقص، فمنه من كان يصاحبه الموسيقي أو الغناء أو من كان بذاته يمثل رقصاً خالصاً، إلا أنه في الغالب كان يتسم بالطابع الديني البحت أو الطابع الجنائزي، في حين كانت هناك أشكال أخرى من الرقصات كان يتم أداؤها في ولائم الأمراء.

فالرقص بشكل عام في تلك الفترة كان يتسم دائماً بالروح الجماعية، ومن خلاله أداءه تظهر لنا مجموعة مختلفة من العناصر المصاحبة له، وهي تلك العناصر التي تتمثل في تعدد الحركات سواء باستخدام الأيدي أو الأقدام أو السيقان أو الوسط، بالإضافة إلي تعدد الملابس وأردية الرأس المستعملة أثناء أداءه، وذلك وفقاً للأنواع المختلفة من الرقصات.

أما في عصر الدولة المصرية الوسطى، كانت أشكال الرقصات تتسم ببروز المنحى الرياضي الأكورباتي الذي بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص، وأخذ الرقص الجنائزي أشكالاً أكثر تنوعاً ووضوحاً، وذلك على خلاف أشكال الرقصات في عصر الدولة المصرية الحديثة، ولعل من أبرز سمات الرقص في تلك الفترة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت إفريقية أو أسيوية نتيجة للتوسع والاحتكاك وانتشار بعض العناصر

الثقافية بين مختلف الشعوب، وعلى الرغم من ذلك إلا أن أنواع الرقص المختلفة كالرقص الديني والجنائزي والدنيوي كانت محافظة على استمرارية ممارستها ووجودها بشكل ملحوظ.

ففي أثار الدولة المصرية القديمة، توجد رسومات تدل على وجود رقصات جنائزية الطابع، وأن هذا النوع من الرقصات كان مصاحباً أثناء أداءه مجموعة مختلفة من الحركات سواء بالأيدي والسيقان أو بالأثنين معاً، بالإضافة إلي مصاحبة مجموعة من المغنين والعازفين على بعض الآلات الموسيقية كآلة القيثارة والمزمار، كما أن هذا النوع من الرقص يتسم بالحركة العنيفة التي تعتمد على مهارة شديدة تصل إلي مهارة الأكروبات، فضلاً عن وجود أشكال معينة من الملابس المخصصة سواء للراقصات والمغنيات وبعض مكملات الزى التي تتمثل في غطاء الرأس وضفيرة الشعر التي تنتهى بشيء مثل الكرة الصغيرة عند الراقصات وضفيرة عادية عند المغنيات.

وفي عصر الدولة المصرية الوسطى شاعت هناك الرقصات الجنائزية، التي تميزت بمعالم تؤكد أصلها الأسطوري القديم، تعرف هذه الرقصة بـ "المو"، فهناك من يرى أنها محاكاة لما صاحب دفن "اوزيريس" مستندين على ذكر أماكن قديمة في شمال الدلتا مرتبطة بازويريس والأماكن التي عاش ومات فيها، في حين يرى البعض الآخر أن هذه الرقصة قد تعود إلي الدولة المصرية القديمة، مما يدل ذلك على أنها مجرد رقصة جنائزية سابقة للمرحلة التي تحددت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة "الأوزيرية"، كما يرى آخرون من ناحية أخرى أنها تعد مظهراً لعبادة أولية تتسم بتقديم القرابين إلي الملك[1].

(١) لويس بقطر. الرقص في مصر القديمة.- الفنون الشعبية.- ع ٣٠ - ٣١ (يناير - يونية ١٩٩٠).- ص ٥٥.

وعلى أية حال، فإن هذه الرقصة تجمع بين ثلاث رقصات متميزة، وهما "الرقصة السريعة" التي تستقبل الموكب الجنائزي عند وصوله إلي الضفة الغربية، و"رقصة حراس عالم الموتي" في قاعتهم وهم يراقبون المقبرة التي سيدفن فيها الميت، ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس في طريقة إلي المعبد، ومن الرقصات الأخرى التي يغلب عليها الطابع التعبيرى، والتي اعتبرها "دريتون" عالم المصريات المعروف، تجسيداً لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحي، وهي مسجلة على إحدى مقابر الدولة الوسطى، حيث ربط "دريتون" بين هذه الرسوم واحد نصوص "متون التوابيت" الذي يدور حول نداء الميت إلي ريح الشمال والشرق والغرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار، وأن هذه الرقصة قد جاءت تجسيداً له(1).

ولا شك أن هذه الرقصات المختلفة قد تصاحب ملابس خاصة سواء للرجال أو للنساء، لذا تعددت أشكال الملابس ورداء الرأس وكذلك تسريحات الشعر بالنسبة للراقصات، كما تتعدد ملابس الرجال أيضاً وفقاً لأنواع الرقصات التي كانوا يؤدونها، مما أصبح هذا التنوع والتباين والاختلاف في الحركات والملابس ووسائل التعبير يعكس بالطبع خلفيات لهذه الرقصات سواء من حيث المدلول والنمط والفكرة والهدف.

فالمصريون القدماء قد ربطوا بين الأجرام السماوية في انتظام حركتها وارتباطها ببعض وبين الأنغام التي تتألف منها الألحان، ففي عصر الدولتين القديمة والوسطى عرفوا الكواكب الخمسة الشهيرة (عطارة، الزهرة، المريخ، المشتري، زحل)، ولذا

(١) لويس بقطر. الرقص في مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٥٥.

اتبعوا السلم الموسيقى الخماسي، وفي عصر الدولة الحديثة أضافوا الشمس والقمر إلي تلك الأجرام الخماسية فأصبح السلم الموسيقي سباعي، ونظراً لأهمية ومكانة الموسيقي في المجتمع المصري القديم، جعلوا لها معبودات خاصة لها، أهمهم المعبودة "حتحور" معبودة الموسيقى والغناء والرقص والحب، كما أنشد في مدحها الكثير من الأغانى منها:

لكِ نعزف الموسيقي .. حتى عنان السماء

فأنتِ صاحبة الصولجان .. والقلادة والدُّف

ربة الموسيقي .. التي نعزف لها

من الليل حتى بزوغ الشمس .. أمامك تدق الطبول"[1].

وبالعودة إلي مدى ارتباط المصري القديم بعلم الفلك بشكل عام، وعلاقة هذا العلم بشكل مباشر بعلم الموسيقي أو الفن الموسيقي، فإننا نجد أن "هيرودوت" يؤكد لنا هذه الحقيقة العلمية في إحدى النصوص ويبرهن لنا على ذلك، ففي النص الرابع من كتابه الثاني الذي يصف فيه مصر، أرضاً وشعباً، يقول "أما بخصوص المسائل الإنسانية، فالكهنة متفقون فيما بينهم على أن المصريين كانوا من بين سائر البشر أول من عرف السنة الشمسية، وأنهم قسموا فصولها أثنى عشر قسماً، ويقول الكهنة أنهم اهتدوا إلي معرفة هذا التقسيم بمراقبة النجوم"، كما يشير من ناحية أخرى في ذلك النص قائلاً "يقول الكهنة أن المصريين كانوا أول من سمى الآلهة الأثنى عشر بألقابها، وأن اليونانيين نقلوا ذلك عنهم، ويقولون أن المصريين كانوا أول من وقف للآلهة

(١) سارة هاشم جعفر. الموسيقى في مصر وبعض الحضارات الأخرى القديمة، مرجع سابق، ص ٢.

الهياكل والتماثيل والمعابد، وأنهم أول من حفر الصور على الأحجار، وقد برهنوا لى على أن أغلب ما قالوه قد حدث فعلاً"[1].

ومن المؤكد أن كثير من الشعوب البدائية قد شاهدوا السماء، بأجرامها وقمرها ونجومها، حيث تضئ الشمس نهارهم، وينير القمر لياليهم، كما لاحظوا العديد من الظواهر الفلكية المختلفة، والفلكيون المصريون القدماء قد برعوا بمراقبة النجم والأجرام السماوية الأخرى، وعلى الرغم من عبادتهم للشمس التي كانت بمثابة الدافع الرئيسي لانشغالهم بعلم الفلك، مما وضعوا جداول تبين لهم مواعيد ظهور الكوكبات النجمية بدقة (مثل برج الصياد)، فضلاً عن اهتمامهم بالنجم المعروف اليوم بـ (الشعرى اليمانية)، والذي كان ظهوره قبل شروق الشمس من جهة الشرق في أواخر "تموز" بداية للسنة الشمسية عندهم، وموعداً لفيضان نهر النيل الذي فيه حياتهم، لذا عرفوا الكواكب الخمسة (عطارد – الزهرة – المريخ – المشتري - زحل)، فصنعوا المزاولة الشمسية لقياس مرور الوقت[2].

وهذا الترابط الوثيق الصلة قد أشار إليه "فيثاغورس" كذلك في "محاولته لكشف أسرار الكون، أسس الاعتقاد "الميتافيزيقي"، حيث قال أن "الأعداد عبارة عن مجموعة من الحقائق الأصلية، وبما أن الإنسان ذاته يمثل جزءاً من الطبيعة، فإنه بالتالي يجسد لمجموعة من الأعداد، لذا فهو يرتبط عددياً بالطبيعة، كارتباط الجزء بالكل، وهذا ما يجعل الإنسان على ما هو عليه مكوناته العددية، أما في الطبيعة كما في

(١) أحمد بدوى / محمد صقر خفاجة.- هيرودوت يتحدث عن مصر.- القاهرة: دار القلم، ١٩٦٦.- ٣٤٢ ص.- ص ٦٨ – ٧٢.

(٢) بركات عطوان البطاينة. مقدمة في علم الفلك.- ط ١.- عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.- ٣٤٢ ص.- ص ٤٥.

الفنون التي يخلقها الإنسان للوفاء بحاجاته، فإن التناسب والتماثل والانسجام والتنافر ينشأ من خلال علاقات رياضية"[1].

ومن ثم، فإن الموسيقي من وجهه نظر "فيثاغورس" عبارة عن وحدة تتألف من علاقات عددية، مما دفع "أرسطو" أن يتحدث عن أتباع "فيثاغورس" قائلاً "لقد رأوا من الممكن التعبير بالعدد عن تغييرات السلالم الموسيقية ونسبها، ولما كان كل الأشياء الأخرى تبدو في طبيعتها الكاملة مصوغة في قالب الأعداد، ولما كانت الأعداد تبدو أول الأشياء في الطبيعة بأسرها، فقد اعتقدوا أن عناصر الأعداد هي عناصر الأشياء جميعاً، وأن السماوات كلها سلم موسيقي وعدد"، كما أن "فيثاغورس" نفسه كان يقول لتلاميذه "أن الموسيقي البشرية الفانية ما هي إلا أنموذج أرضي للانسجام العلوى للأفلاك"، في حين أن أتباع "فيثاغورس" المتأخرون اعتقدوا أن السموات تنبعث عنها الموسيقي بالفعل، وذلك على اعتبار أنه من خلال حركة هذه الأجرام السماوية في السماء، تؤدى السرعة التي تتحرك بها إلي بعث أصوات منسجمة، كأنها مجموعة غنائية تنشد في السماء، وترتبط سلسلة الأصوات التي تصدرها هذه الأجرام بعضها ببعض، كما ترتبط أنغام السلم الموسيقي، أما السبب الذي لا نسمعها من أجله، فهو إننا اعتدنا على الدوام[2].

فالمصريون القدماء دائماً ما كانوا يحرصون في أسلوبهم عند تعليم الفن الموسيقى على نحو ما كانوا يفعلون عند تعليم باقي العلوم الإنسانية الأخرى، شأنها في ذلك شأن علم الفلك، بل كان هذا العلم ذاته كان يشكل بالمثل واحداً من أهم علومهم

(١) جوليوس بورتنوى / فؤاد زكريا. الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤ – ٢٥.

الأساسية، حيث كان وجوده ضرورياً للغاية، وذلك من خلال مراقبة حركة النجوم والكواكب في السماء، لذا قرنوا الموسيقي بهذا العلم (علم الفلك)، فربطوا النغمات الأساسية في نظامهم الموسيقي بفصول السنة الثلاثة (الربيع، الصيف، الشتاء)، وبهذه الطريقة قد حصلوا على ثلاثة نغمات، وهما (الحادة مثلت بالصيف، والوسطى مثلت بالربيع، والغليظة مثلت بالشتاء)، وهي في ذات الوقت تمثل تلك الأوتار الثلاثة التي وضعت في آلة القيثارة الوترية التي ابتكرها "هرمس"، والتي أطلقوا عليها (قيثارة عطارد).

وهناك ما يدل كذلك على هذه النظرية، حيث ربطوا بالمثل النغمات السبعة المنتظمة بالكواكب السبعة، والتي كانوا يشيرون إليها باسم الحركات السبع طبقاً لما يخبرنا به "ديمتريوس دى فاليرا" حين يقول "إن المصريين كانوا يغنون الابتهالات والترانيم على أساس الحركات السبع"، فالابتهالات والأناشيد قامت على كل واحدة من النغمات السبع، وأنهم كانوا يترنمون بها داخل معابدهم، مما يدل ذلك على وجود علاقة قوية وثيقة الصلة بين الأنغام الموسيقية وبين الكواكب وعلامات البروج وكذلك أيام الأسبوع وساعات الليل والنهار(١).

فقديماً لم تكن هناك قوة في حياة الإنسان القديم يسيطر أثرها على نشاطه – فيما يرى برستد – كما يسيطر الدين، على أساس أن الدين يقوم بتفسير الظواهر المحيطة بالإنسان، لذا كانت الطبيعة بمثابة المبشر الأول للدين، إذ فسر الإنسان مظاهرها حين عجز عن فهمها بأن عزاها إلي قوى خارجة عن نطاق تفكيره، والآلهة أو المعبودات في

---

(١) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٨٢ – ٨٣.

رأى الإنسان القديم كالبشر يمكن استرضاهم بتقديم القرابين، اعتقاداً بأن هذه الآلهة قد تجلب إليه الخير والمنافع أو تمنع عنه الشر والمخاطر[1].

وهذه النظرة الفطرية جعلت لدى المصري القديم بوجود نوعان من الآلهة على حسب اعتقاده في ذلك الوقت، أحدهما آلهة محلية، والأخرى عالمية، حيث لعبت الأولي دوراً بارزاً هاماً في حياته، وذلك نظراً لقربها منه، ولتأثره المباشر بها، إلا أن قوى الطبيعة العالمية قد قامت بدوراً آخر هام في كافة المعتقدات الأخرى على مدار عصور التاريخ المصري القديم، حيث صورت هذه الآلهة إما في صور إنسانية أو حيوانية، وعندما أصبح لمصر كيان سياسي واحد، اندمجت على أثره كافة المناطق مع بعضها البعض، مما أدى ذلك إلى ظهور نوعاً ثالثاً آخر من هذه المعبودات، يعرف بـ "معبود الدولة" الذي كان في الأصل أحد المعبودات المحلية، وعلى الرغم من أن كل منطقة كان لها معبودها الخاص بها، والذي كان في الأصل هو الكائن الغالب في البيئة أو ذو تأثير كبير على سكانها، إلا أن المصري القديم لم يقدس حيواناً لذاته، كما أن كثيراً من الآلهة إنما كانت تكون أسراً إلهية منها ما كان يؤلف في عهد الأسرات ثالوثاً يتكون من الأب والأم والأبن، ولعل من أشهر هذه الأسر الإلهية ثالوث إليفانتين الذي يتكون من (خنوم، ساتت، عنقت)، وثالوث كوم أمبو الذي يتكون من (سوبك، حتحور، خونسو)[2]، وما إلى غير ذلك.

لذا يعتبر "الدين من أعظم العوامل تأثيراً في نفوس قدماء الآداميين، لآنه يفسر لهم هذا الكون بتعاليمه الجذابة والمؤثرة في النفس البشرية، والإنسان المصري القديم

(١) محمد بيومى مهران. الحضارة المصرية القديمة: الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية والدينية.- ط ٤.- ج ٢.- الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.- ٥٧٩ ص (مصر والشرق القديم الأدنى، ٥).- ص ٣٢٧.

(٢)المرجع السابق، ص ٣٢٨ – ٣٣٣.

كغيره من الآداميين المعاصرين، له رأى في قوة آلهته مجسمة فيما حوله من المخلوقات، وأول هذه المخلوقات كانت الشمس، ثم النيل، ثم باقي المخلوقات كالشجر والوحوش وغيرها، وكان المصري القديم يعتقد في الأرواح فرأى أن أرواح هذه المخلوقات بعضها صديق له، والبعض الآخر عدواً له، ولم يقتصر اعتقاد المصري القديم بوجود هذه الأرواح على الأرض فقط، بل تخيلها موجودة في السماء، فنشأت الأساطير بين المجتمع المصري القديم حول هذه المخلوقات، ويمكن القول أن الحضارة المصرية حضارة دينية في المقام الأول، وكل عمل فني فيها تقريباً ذو طبيعة دينية محضنة"(١).

وتعتبر الآلهة "حتحور" أو "حوت حور" بمعني مكان أو بيت حور، واحدة من أشهر المعبودات المصرية القديمة، حيث مثلت على قمة لوحة الملك "نعرمر"، وكذا حزام الملك المصور في نفس اللوحة، كما أنها حازت في ذات الوقت على شهرة واسعة منذ عصور ما قبل الأسرات وفي عصر التأسيس كآلهة للسماء، فضلاً عن أنها كانت تمثل الصورة النسائية لحور، وقد صورت في الفن المصري القديم بأشكال عديدة، كما لقبت كذلك بألقاب ونعوت كثيرة، مثلما عبدت في مناطق كثيرة، حيث شيدت لها الملكة "حتشبسوت" معبداً في "فرس" (باخورس القديمة على بعد ٢٥ ميلاً شمال الجندل الثانى) ولم يبقى منه إلا أساساته وبعض القطع من الحجارة(٢).

(١) لقمان عبد الله على عبد الله. دور الفن في إبراز بعض جوانب الحضارة المصرية القديمة / سامية بشير دفع الله.- الخرطوم، ٢٠١٢.- ٤٠ ص.- (البكالوريوس)- الخرطوم، الآداب، قسم تاريخ.- ص ٢.

(٢) محمد بيومى مهران. الحضارة المصرية القديمة: الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية والدينية، مرجع سابق، ص ٤٠٤ – ٤٠٥.

واستكمالاً لما سبق، ففي عقيدة القوم هي مرضعة "حور بن ايزة"، ربة الحب والحنان والموسيقي، آلهة الفرحة، ربة البهجة وسيد الرقص، ربة الموسيقي والغناء، ربة الوثب وسيدة التيجان، ثم صارت بعد ذلك ربة الجبانة، ترعى الموتي، ومن صفاتها أنها كانت تدعى آلهة المرح والطروب، ومن ثم فقد يسمونها بـ "الذهبية"، وقد دعاها اليونانيون بـ "أفروديت"، ومن ثم كانت النسوة يخدمونها ويحتفلن بها من خلال إقامة حفلات الرقص والغناء واللعب على الصاجات والشخشيخة بقلائدهن وضرب الدفوف، لذا كانت مقربة إلي قلوب النساء مما كان إلزاماً عليها أن تصبح أماً ذات طفل، فأعطوها ولداً وهو (ايحي) أو (آحي) الذى يجلس في حجرها، ولعل ذلك تشبها بحور الطفل ابن ايزة، ومع ذلك مكنت حتحور (حاتحور) من أن تعوض هذا النقص عند القوم بأن أصبح لها منذ الدولة الحديثة عدة أبناء انتشرت شهرتهم بين طبقات الشعب في العصور المتأخرة بـ (الحتحورات السبع) اللاتى كن مثل "ايحي" يدخلن السرور على قلب "حتحور" الكبيرة بالموسيقي والرقص[1].

مما يدل ذلك على وجود علاقة مباشرة تربط بين الموسيقي والرقص، حيث يعد الرقص من الفنون المكانية، لذا يحتل فيه الإيقاع الأهمية الأولي، فإن أول وأبسط مبادئ تعليم الرقص هو الاحساس بالإيقاع والتجواب معه والانفعال به، ومن هنا أصبح الرقص مرتبطاً بالموسيقي منذ أقدم العصور، ولا يكاد يوجد حد فاصل بينهما في التجارب الفنية لكثير من الجماعات البشرية التي تتسم حياتها بالبساطة، بل أن الارتباط الوثيق بين الموسيقي الرقص كان في بعض المجتمعات يتخذ مظهراً مقدساً، إذ كان جزءاً لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التي يؤديها الشعوب البدائية تقرباً إلي الآلهة

(١) محمد بيومى مهران. الحضارة المصرية القديمة: الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية والدينية، مرجع سابق، ص ٤٠٤ – ٤٠٨.

أو تمجيداً للطبيعة، ونتيجة لهذا الارتباط الوثيق بين الرقص والموسيقي كان الأقرب إلى الصواب أن نصفه بأنه فن مختلط مشترك يجمع بين التعاقب الزماني والتشكيل المكاني، فهو لا يستطيع أن يوجد بدون الموسيقي، التي تملك قوة محركة لا تقاوم، وتدفع الجسم بفضل إيقاعها إلي تتبع مجراها والانقياد له [1].

ففي احتفالات أحد الأعياد الملكية المعروفة باسم "حب سد" وهو مهرجان كان يقيمه الملك بعد عدد من السنين رمزاً لتجديد قواه، نجد ألواناً مختلفة من الرقصات، وهناك رسوم تصور مهرجان "حب سد" "أمنيوفيس" الثالث مسجلة على إحدى مقابر "طبية"، وفي احتفالات اقامة العامود "وجد" وهو رمز لبعث أوزيريس، ويمثل إحدى حلقات الدراما الأوزيرية، في هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات، وهناك اشارة متشابهة إلى مغنيات قادمات من معبد واحدة الخارجة أثناء الاحتفالات بإحدى المهرجانات في معبد "ادفو"، وفي هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل صراعاً بالأيدى وبالعصى، وتعتبر رقصة الكهنة في احتفالات "وجد" عن حدث تاريخى قديم، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التى رحبت بالتوحيد باستخدام اليد كوسيلة من وسائل التعبير، وتصبح هذه الرقصة الملك "مينا" وهنا نجد العصى أو قبضات تجسيداً لحرب التوحيد، وتصبح شكلاً من المسرح تحل فيه الرقصة والحركة وأدوات "الأكسسوار" البسيطة محل الحوار، وهناك بعض الصور الأخرى التى تمثل رقصة ليبية وفي أيدي الراقصين عصى كانت تستخدم في صيد الطيور، وهناك ثلاثة من

(١) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٥١ – ٥٢.

الراقصين وفي أيديهم نفس العصى تعطى إيقاع الرقصة، لاحظ رداء الرأس والريشتين من أعلاه[1].

وفي هذا السياق، نجد في "كتاب الموتى للمصريين القدماء"، أن الآلهة "حاتحور أو حتحور"، قد ذكرت في عدد من الفصول، ففي الفصل (١٠٣) من الجزء الثالث (الخروج بالنهار - التحولات) توجد تعويذة للتواجد بالقرب من حاتحور تقول "كلمات يرددها فلان (أنا شخص يمر طاهراً، كاهن – إياس (كاهن حاتحور)، إحى، إحى (إله صغير موسيقي وهو إبن حاتحور)، سأكون ضمن أتباع حاتحور)[2]، وفي الفصل (١٨٦) توجد تعويذة أخرى في الجزء الخامس من الفصول الإضافية، تقول (يا حاتحور، (يا) سيدة الغرب، الغربية، سيدة البلد المقدس، عين رع، التى تزين جبهته، جميلة الوجه في (زورق الملايين)، مكان الراحة لمن يمارس الحقيقة، زورق مصطفيها، التي صنعت الزورق الكبير – نشمت لعبور الصادق (الزورق المقدس لأوزيريس))[3].

مما يشير كل ذلك إلي أن الآلهة في مصر القديمة كانت "ترتبط بالحب والموسيقى والجمال، لذا كانوا يحتفلون بالآلهة "حتحور" في كل مكان وفي معظم الطقوس المهمة، حيث أظهرت الرسوم الجدارية في الفترة المبكرة الآلهة "حتحور" ممسكة بآلة الصلصلة، وهى آلة موسيقية مصنوعة من المعدن والخشب، وقد صورت بوجه مسطح

(١) لويس بقطر. الرقص في مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٥٦ – ٥٧.

(٢) بول بارجيه / زكية طبوزادة. كتاب الموتى للمصرين القدماء.- ط ١.- القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.- ٣١٦ ص.- ص ١٢٠ – ١٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٣١.

له آذنان بقرة، تستخدم هذه الآلة في مناسبات الاحتفال، وكذلك لإخافة الأعداء، ومؤخراً استخدمت في احتفال الزواج المقدس"[1].

ومن ناحية أخرى نجد أن المعبود أو الإله "بس" كما كان يشيرون إليه بذلك في ذلك الوقت، واحداً من تلك المعبودات والآلهة المصرية القديمة التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالموسيقي والرقص والغناء، حيث يذهب بعض الباحثين إلي أنه معبود (سامي)، بينما يذهب آخرون إلي أنه إفريقي الأصل، وهو يصور عادةً بوجه كامل مثل المعبودة (قدش) لابساً جلد حيوان من فصيلة الفهدية، كما لقب بأنه رب الموسيقا والرقص، حيث تشير تصاويره إلي صلته بعالم الراحة والمتعة والسرور، وقد بين "بدج" أنه معبود ذكر منذ أقدم العصور في (كتاب الموتي)، وأنه حسب النصوص المصرية القديمة، جاء من (ت أ – ن ت ر)، "أرض الآلهة = الجزيرة العربية"، في حين سرد أقوال علماء كبار مثل "موللر" و"بروغش"، أنه ينتمى إلي بلاد العرب بكل المقاييس، ومع هذا فهو يصر على أنه معبود إفريقى، جاء مصر من جنوبها، وخصائص هذا المعبود كما هو اضح، هي خصائص (القط)، آله الموسيقا والمرح عند الأقدمين، واسمه ذاته (بس) اسم عربي، وهو مالم يشير إليه "بدج" مطلقاً، وأن ذكر هذا الاسم ظل مستعملاً اسم علم عند أقباط مصر حتى بعد اندثار المعبود ذاته في صورة تلميذ الكاهن الكبير "شنوتى"[2].

(١) روبرت آرموار / مروة الفقى. آلهة مصر القديمة وأساطيرها.- ط ١.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.- ١٦٩ ص (المشروع القومى للترجمة، ٩٠٢).- ص ٨٤ – ٨٥.

(٢) على فهمى خشيم. آلهة مصر العربية.- ط ١.- مج ١.- بنغازى: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – دار الأفاق الجديدة، ١٩٩٠.- ٨٦٤ ص.- ص ٢٨٣ – ٢٨٤.

وتشير بعض المراجع الأخرى إلي "أن الإله "بس" قد شغل مكانه مرموقة في الديانة المصرية القديمة، كواحد من أشهر الآلهة الشعبية الحامية في مصر القديمة، فلم تنحصر عبادته داخل مكان محدد، بل وجدت له أماكن عبادة خارج مصر، وظهرت شعبيته بصورة ملحوظة منذ الدولة المصرية الحديثة، كما عرف "بس" بالعديد من الأسماء والألقاب ذات هيئات متشابهة، وإن فضل الأغلبية استخدام كلمة "بس" أو هيئات "بس" كاسم علم وشامل لكل هيئات الآلهة القزمية، والتي صورت في مختلف أنواع الفنون، ولعل من أقدمها "عحا" التي ترجع إلي عصر الدولة الوسطى، في حين باتت التسمية "بس" شائعة على الأخص منذ العصور المتأخرة والعصرين اليوناني والروماني"[1].

ولمساعدة "الإله "بس" على إنجاز أدواره ارتبطت صورة عادةً إلي جانب الثعابين ببعض الرموز مثل علامة "عنخ"، وصولجان "الواس"، وعلامة "السار" رمز الحماية، وما إلي غير ذلك، بالإضافة إلي استخدامه لبعض الأدوات والأسلحة (كالسكاكين، السيوف، الدروع)، وكذلك بعض الآلات الموسيقية (كالدفوف، الطبول، القيثارة، الناي)، وقد ربطت "علا العجيزى" بين الأشكال التي ظهر عليها الإله "بس" منذ بدأ تصويره في الأسرة الثامنة عشر، مصاحباً لتلك الرموز والأدوات السابقة، وبين طبيعة الدور الذي كان يؤديه، فعندما كان يؤدى بعض الرقصات الحربية، كان يتسلح بالسكاكين والسيوف، ليتصدى للأرواح الشريرة والكائنات الضارة، أو يقوم بخنق أو ابتلاع الثعابين وغيرها من الحيوانات الضارة، ليقضي عليها ويحمى البشر من الأذى، أما حينما كان يؤدى رقصات ترفيهية، فكان يزود فيها

(١) عزة فاروق سيد. الإله بس ودورة في الديانة المصرية.- ط ١.- القاهرة: عربية للطباعة والنشر، ٢٠٠٥.- ١٤٢ ص.- ص ١٣- ١٧.

بالآلات الموسيقية، كالطبلة والقيثارة لإدخال البهجة والسرور على الناس وليضحكهم بحركاته الغريبة (تشبه حركات القرود) أو ليفزع بأصوات هذه الآلات الصاخبة الأرواح الشريرة فتولى الأدبار"[1].

وأن كثيراً من "الآلهة المصرية القديمة، أمثال "حاتحور" و"آمون"، و" مين"، و"حور"، قد اتخذوا ذلك اللقب وهو "سيد بونت" أو "سيد البجوم"، كما أن نسبته إلي بلاد النوبة "تاستي" أو "البجوم"، متعلق بأسطورة عودة الآلهة "حاتحور" من بلاد النوبة والمناطق المختلفة التي تواقفت فيها هذه الآلهة في طريق العودة، ومن المعروف أن الآله "بس" قد اصطحبها طوال الرحلة برقصاته وعزفه الموسيقى الرنان"[2].

ويرى بعض الباحثين أنه من الممكن أن نميز بين نوعين من الرقص وهما (الرقص الديني والرقص غير الديني)، ويمكن أن يقسم الرقص الديني إلي رقص المعابد في حضرة إله أو آلهة معينين أو في مواكب الآلهة، ورقص جنائزي عام تلعب فيه الأساطير دوراً بارزاً، ويغلب على الأداء الطابع المسرحي، فالراقصون يمثلون شخصيات أسطورية من خلال حدث أسطوري قديم في صورة جديدة، حتى عناصر المكان توحى بالاطار الأسطوري القديم، وتصبح أقرب إلى ديكور الحدث الأسطوري، في حين يمكن أن ينقسم الرقص الدنيوي إلي رقص يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه في الاحتفالات والولائم، ونوع يغلب عليه طابع الحزن كما في الرقص الجنائزي الذي تغلب عليه مشاعر الحزن في تلقائية وهذا ما نراه في رسوم الباكيات المرافقات

(١) عزة فاروق سيد. الإله بس ودورة في الديانة المصرية، مرجع سابق، ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ٣١ – ٣٢.

لموكب المتوفى، أما من حيث الأداء بين رقص أقرب إلي حركات الأكوربات فيه مهارة شديدة في تحريك أجزاء الجسم، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة، وهنا يصبح الرقص لوناً من اللغة خلال الحركة تعكس الرقصات عموماً تنوعاً في كيفية الأداء الذي يقوم على حركات الأيدي والأذرع أو السيقان أو الأقدام أو تحريك الوسط، كما تتعدد الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات كالدف وآلة أقرب إلى الجيتار أو أقرب إلي العود والطبلة وغيرها، وقد يصاحب الرقص التصفيق بالأيدي أو طرقعة الأصابع(1).

وغالباً ما ارتبط الإله "بس" ببعض المناظر التي كان لها صلة بميلاد الطفل، حيث زينت الحواط المحاطة بالأسرة في منازل قرية العمال بدير المدينة بصور جصية تظهره وهو يرقص أو يلهو أو يلعب بالناى المزدوج، أو يضرب على الدف، لدرجة جعلت البعض يعتقد تماماً بوجود مشكاوات أو كوات صغيرة، وضعت داخل المنازل، وخصصت لعبادة بعض الآلهة الحامية، حيث تقام لها الشعائر والطقوس وتقديم القرابين، لضمان سلامة الولادة وحماية المولود قبل وبعد ولادته، كما عثر على تماثيل للإله "بس" وهو يجلس على أكتاف بعض العازفين من الذكور والإناث، وهم يلعبون على الناي المزدوج أو يدقون الدفوف، وهو ما يرتبط أيضاً باحتفالات ميلاد الطفل، لذا ارتبط منذ العصور المتأخرة وما تلاها ارتباطاً وثيقاً بالطفل "حورس"(2).

وهناك الكثير من الدلائل التي تؤكد ارتبط الإله "بس" منذ عصر الدولة الحديثة، بالرقص والموسيقي والغناء والعزف، حيث ظهر في بعض المناظر وهو يؤدى رقصات

(١) لويس بقطر. الرقص في مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٥٧ – ٥٨.

(٢) عزة فاروق سيد. الإله بس ودورة في الديانة المصرية، مرجع سابق، ص ٤٤ – ٤٦.

ترفيهية مضحكة، حيث كان يزود فيها ببعض الآلات الموسيقية، كالطبلة أو الدف، علاوة على القيثارة ذات الشكل المثلث أو الناي المزدوج في بعض الأحيان، وتوحى أحد التماثيل الذى ظهر فيها، كما لو كان يغني ويرجع تاريخها إلي العصرين اليوناني والروماني.

فالإيقاع الموسيقي يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة تناقض مع طبيعة الآخر، فهو من جهة يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية، ويكون جزءاً لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو الطقوس السحرية التي تحل محلها، ومن جهة أخرى فهو يرتبط بأداء العمل الجسمي اليومي، وبالحركات الجسمية التي يؤديها الناس أثناء قيامهم بمختلف الأعمال المادية، هكذا يتضافر الأصل الروحي مع الأصل المادي في تحديد منشأ الإيقاع منذ أقدم العصور، لذا كان الإيقاع الدعامة التي تقوم عليها وحدة الفنون، من موسيقي ورقص ودراما، بالإيقاع إذن تربطنا الموسيقي بالمنابع العميقة للحياة(1).

ولعل ارتباط المعبود "بس" بالموسيقي يعود في المقام الأول إلي دورة في حماية المواليد قبل وبعد ولادتهم، وخاصةً في استخدامه للطبول والدفوف، التي كانت تستخدم أثناء الاحتفالات بقدوم الطفل وميلاده، وذلك منذ عصر الدولة الحديثة وما تلاها، علاوة على المغزى الرمزى من العزف على الآلات الموسيقية، والتي كانت من شأنها أن تفزع بأصواتها الصاخبة الأرواح الشريرة فتهرب بعيداً عن أهل البيت، ومن أشهر المناظر المرتبطة بالإله "بس" وعزفه الموسيقى هو ما صور على جدران معبد (حتحور سخمت)، في رحلة عودتها إلي مصر من بلاد النوبة، طبقاً للأسطورة المعروفة بالآلهة البعيدة (عين الشمس)، فهو الذي قام بتهدئة الآلهة، والتخفيف من روعها،

(1) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٥١ – ٥٢.

برقصاته المضحكة، ورنه طبوله، وعزفه على "الجنك"، فضلاً عن ارتباطه في العصر اليوناني والروماني أيضاً باستخدام آلة السسترام، وهي آلة موسيقية تشبه الصلاصل، كانت مرتبطة بالآلهة "حاتحور" وعندما يصلصل المرء بها، يكون لها تأثير طيب ومهدي على إزالة الغضب والحزن، وجلب السرور، ونظراً لارتباط "بس" مثل الآلهة "حاتحور" بالموسيقي والرقص فقد شكل مقبض السسترام أحياناً على هيئة الإله "بس"، كما تم العثور على نوعاً من الوشم على هيئة الإله "بس" على أجساد بعض الراقصات والعازفات من الأسرة التاسعة عشر، لما له من مغزى سحرى لطرد الأرواح الشريرة، ولإدخال البهجة والسرور على القلوب[1].

وتعتبر المشخشخات كالشخاشيخ والصلاصل وما شابهها أكثر الآلات الموسيقية ذيوعاً من الناحية الشعبية، وهي آلات تصنع من معادن مختلفة، كما تصنع من الخشب ومن القش، وهي قديمة في التاريخ، عرف قدماء المصريين منها عدة أنواع مختلفة، واستعملوا منها في العبادة نوعاً يسمى بـ "الصلاصل" وهو معروف باسم (السستروم)، ثم انتقلت هذه الآلات إلي أوربا، وتستخدم المشخشخات في العصر الحديث في فرق الأطفال، نظراً لسهولة استعمالها، كما تستخدم في موسيقي الرقص وبخاصةً موسيقي (الرومبا)[2].

وفي هذا السياق نشير إلي ما تم ذكره في النص السادس عشر من كتاب "ديودور الصقلي في مصر" وذلك عند حديثة في القرون الأولى من حضارة المصريين ما كان يشتمل عليه فنا الموسيقي والشعر، حيث يقول "يرجع إلي هرمس الفضل في الحقيقة في

(١) عزة فاروق سيد. الإله بس ودورة في الديانة المصرية، مرجع سابق، ص ٤٧ – ٤٩.

(٢) محمود أحمد الحفنى. آلاتنا الشعبية أسماؤها.. وأنواعها، مرجع سابق، ص ٦١.

تقويم لغة الإنسان، وفي أن أشياء كثيرة وضعت لها أسماء بعد أن لم يكن لها اسم إلي ذلك الحين، وهو الذي ابتكر الحروف الهجائية، ونظم شعائر العبادة، وتقديم القرابين للآلهة، وكان أول من فطن إلى أفلاك النجوم، وطبيعة الأصوات وانسجامها، وأنشأ حلبة المصارعة وعنى برشاقة حركات الجسم وسلامة تكوينه، وصنع قيثارة ذات ثلاثة أوتار، كل يقابل فصلاً من فصول السنة، لأنه تخيل ثلاث درجات للصوت، الدرجة العليا والمنخفضة والمتوسطة، فالعليا تقابل الصيف، والمنخفضة الشتاء، والمتوسطة الربيع، وعلم اليونانيين ترجمة اللغات، ولذلك سموه "هرمس" المترجم وبالجملة، فإن أشياع "أوزيريس" أتخذوا من "هرمس" كتاباً مقدساً، وأطلعوه على جميع أسرارهم، وأتبعوا على الأخص مشورته، وهو الذي أهتدي إلي شجرة الزيتون وليست أثينا كما يزعم اليونانيون"[1].

وتدل العديد من النقوش والرسومات الجدارية في مختلف المعابد والمقابر الأثرية على مدى اهتمام المصري القديم بالموسيقي، ومن ضمن هذه الشواهد ما حفظ بالمتحف المصري من أثار مادية شاخصة، حيث يوجد "حجر اكتشف في أحد قبور الأسرة الخامسة (٢٧٠٠ ق.م) يمثل حفلة راقصة، وفي أسفله ترى امرأتين تصفقان وأمامهما الراقصات يتمايلن مع إيقاع التصفيق، وفي أعلاه ترى رجلاً يضرب آلة شبيهة بالعود، وأخرين ينفخان في اليراع "الناى" وبجانبهم المغنين المطربين، وقد وضع أحدهم يده على وجنته ليتمكن من ضبط صوته، ورفع آخرون أيديهم ليحسنوا الإيقاع، ويرشدون الموقعين كما هو العادة المتبعة اليوم"، ويرى "اتيان سوريو" إن ما تبوح به الرسوم

(١) وهيب كامل. ديودور الصقلى في مصر: القرن الأول قبل الميلاد.- القاهرة: دار المعارف، ٢٠١٣.- ١٧٦ ص.- ص ٤٠.

الجدارية والنصوص الأدبية التي كانت معدة للغناء تشير إلي مكانة الموسيقي في الحياة المصرية القديمة[1].

فالمصريون القدماء قد كرسوا، بفعل قوانين خاصة، مبادئ فني الرقص والموسيقي، وذلك من خلال إدخال مبدأ الاعتدال والتنظيم على مختلف تعبيراتهم، سواء في الصوت أو في حركات الجسم، بهدف ضبط مشاعر اللذة والألم عندهم، بالإضافة إلي أنهم قد عرفوا اللذة بما يحدثه التناغم (الهارموني) والإيقاع من شعور، لذا ظلوا مثابرين على اكتشاف المزيد من الأغاني التي من شأنها أن تبرز أجمل تعبيرات الصوت والرقصات التي تحاكي أجمل حركات الجسم وأكثرها رشاقة، على أساس أن يكون هذا التناغم والإيقاع تابعين للكلمات على الدوام، فألفوا أغاني لكل عيد، ولكل إله، ولكل شهر، ولكل سن، ولكل جنس، ولكل حالة، بل لكل وضع من أوضاع الحياة، وأقروا هذه الأغنيات كما لو كانت قوانين، ثم ابتكروا نوعاً من التمثيل الصامت، يتوافق مع هذه الأغاني والرقصات، كانوا يقومون به في داخل المعابد وخارجها في أيام الأعياد وأيام الراحة، وكانت هذه التدريبات مفيدة فيما يتصل بالأخلاق والموسيقي والرقص، كما أن هذه التدريبات كانت تصاحب كل مراحل التعليم، "فعندما لا يعرف امرؤ ما قط أن يغنى، وحين لا عرف قط أن يرقص، فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليماً قط"، أي أن هذا الشخص لا يعرف كيف يتمالك نفسه، ولا كيف يعتدل، لا في أقواله، ولا في أفعاله، ولا في تعبيرات صوته، ولا في حركاته[2].

---

(١) محمد الخطيب. الإنسانية في علم الموسيقى، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

(٢) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٦٦ – ٧٤.

لذا كانت الحالة الأولية للفن الموسيقي في مصر القديمة، محاكاة للتقاليد الحميدة وتعبيراً عنها، يجسدها عن طريق الصوت، أما الأسباب الأولية التي استوجبيت ابتكارها فهي الألم واللذة، ومبادئها الطبيعية فهي تتمثل في النظام والتناغم الذي يرتكز على الجمال والرشاقة والحيوية في التعبير، وأن عناصرها المتكاملة كانت تتكون من الكلمات المنطوقة واللحن والإيقاع، وأن موضوعها كان هدهدة العواطف والتسامى بالروح، كما كانت تهدف في النهاية إلي الإيحاء بالأخلاق الطيبة والسلوك المستقيم، ووسائلها لبلوغ ذلك الهدف فكان يتمثل في الحكمة والفضيلة والدين والقانون[١].

لذا توجد هناك علاقة مباشرة بين الموسيقي وغيرها من أنواع الفنون الأخرى، كالشعر والأدب والعمارة والتصوير والرقص وما إلي ذلك، حيث يرى البعض الآخر أن الموسيقي هي أصل الإيقاعات جميعاً، لآنه لغة طبيعية لا تتقيد بقواعد اصطلاحية معينة، يسهل على الجميع فهمها والتأثر بها، ومن ثم فإن إيقاعاتها هي التي صبغت إيقاعات بصبغتها الخاصة.

(١) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ٩٨.

(الموسيقي الشعبية)

تعتبر الموسيقي الشعبية من الوسائل المهمة التي يعبر بها الشعب عن ذاته، كما يعبر من خلالها في ذات الوقت عن تقدمه وتحضره، ومن هنا انتشرت تلك العبارة التي تقول (إذا أردت أن تعرف رقي شعب فاستمع إلى موسيقاه)[1]، لذا لا نجد أي شعب من شعوب العالم، القديم أو الحديث، وفي أي بقعة من بقاع الأرض، إلا وكانت له أغانيه وموسيقاه الشعبية التي يتميز بها عن غيره من المجتمعات الإنسانية الأخرى.

وتعتبر الموسيقي انعكاساً للنظم السياسية والعقائد الدينية والمذاهب الفلسفية، وآلاتها تشهد عن مدى تقدم المعرفة العلمية لدى الشعوب، وبالتالي فهي تعين العلماء على فهم التاريخ بمثل اعتمادهم على التماثيل والمباني والنقوش، لذا قال عنها الفلاسفة القدماء (أنها صوت بقي من النطق ولم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان، فلما ظهر، عشقته النفس، وحنت إليه الروح، وارتاحت له الجوارح)، كما قالوا أيضاً (الموسيقي حكمة عجزت النفس عن اظهارها في الألفاظ المركبة، فأظهرتها في الأصوات البسيطة، فلما ادركتها عشقتها، فأسمعوا من النفس حديثها)[2].

فلكل مجتمع من المجتمعات الإنسانية عامةً ثقافته الخاصة به، ولا شك في أن هذه الثقافة التي تسود ذلك المجتمع قد تختلف بالطبع من مجتمع إلي آخر، وذلك طبقاً لطبيعة البيئة التي نبعت فيها هذه الثقافة نفسها، كما أن بعض مفردات وعناصر هذه الثقافة قد تنتقل بدورها عبر الزمان والمكان في آن واحد، أي من فترة إلي أخرى، ومن

(١) سمير نجيب. الموسيقى الشعبية.- الفنون اشعبية.- س ١، ع ١ (يناير ١٩٦٥).- ص ٧٦.

(٢) مآثر إبراهيم أبوعيش. الموسيقى وملكة الموسيقى.- الفنون الشعبية.- ع ٧٢ – ٧٣ (أكتوبر – مارس ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).- ص ١٢١ – ١٢٢.

مكان إلى آخر، مما يساعد ذلك في حدوث عاملين أساسيين، أحدهما يتمثل في الحفاظ على هذه العناصر الثقافية من خلال استمرارية ممارستها ونقلها شفاهياً بين أفراد ذلك المجتمع الذي تنتمى إليه هذه الثقافة، أما العامل الآخر فهو يتمثل في انتشار بعض العناصر الثقافية الخاصة به في بعض المجتمعات الأخرى المجاورة له.

وعلى الرغم من حدوث بعض التغيرات والتطورات لبعض العناصر الثقافية في المجتمع الواحد، سواء بالإضافة إليها أو الحذف منها، وذلك بفعل العديد من العوامل المختلفة التي يتعرض لها ذلك المجتمع، من آن إلي آخر، ومن فترة إلي أخرى، أو في حالة استقباله أو استعارته لبعض العناصر الثقافية من بعض المجتمعات الأخرى سواء المجاورة له أو غير مجاوره، إلا أن الملامح الرئيسية العامة لهذه العناصر والمفردات الثقافية غالباً ما تكون محافظة على طابعها الثقافي.

فإذا تأملنا الموسيقي بشكل عام، بوصفها ابداعاً فنياً متميزاً على الإدراك والحس، تعبيراً صادقاً عن المشاعر والاحاسيس في شكل فنى قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، فإننا نستطيع بالتالي أن ندرك الطابع الثقافي العام لأي شعب من الشعوب، حيث تبدأ الموسيقي من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار.

وهناك من يشير إلي أن الموسيقي كانت في وقت من الأوقات مقسمة إلي فئتين، أحدهما تعرف بالفئة العامة، أما الأخرى فتعرف بالفئة الخاصة، فالموسيقي العامة هي تلك الألحان الخفيفة، الراقصة في الغالب، التي تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترديدها بسهولة ويسر دون عناء، حيث تتمتع بلذة تخفف عناء العمل اليومي الشاق، لجسم مكدود، وذهن متعب، لا تقتضي من السامع جهداً، بل إنها تكون له معيناً على بذل المزيد من الجهد، أما الموسيقي الخاصة، فإن النفس لا تدرك ما فيها من

انسجام وتوافق إلا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني، يتيح لها أن تتبع الخيوط المختلفة من اللحن، ومسارات غير متوقعة من الإيقاع، وتجمع ذلك كله في وحدة متألفة متجانسة، فهي إذن موسيقي تعتمد على قدر من التركيز الذهني لا يتوافر إلا لقلة من البشر، تسمح لهم ظروف حياتهم، بأن ينعموا بهذا الترف[١].

في حين يشير آخرون إلي وجود عنصران أساسيان للموسيقي في حياة الشعوب، هما (الموسيقي الشعبية والموسيقي الدينية)، وأن تأثير الأولي (الموسيقي الشعبية) كان أكثر وضوحاً في الثانية (الموسيقى الدينية)، كما كان الحديث عن علم الموسيقي بشكل عام مرتبط بوسائل تحسينها ومراحل تطورها ونموها، وكذلك عن أشهر مؤلفيها.

لذا تختلف الموسيقي الشعبية عن الموسيقي التي تعرف بـ (الموسيقي المثقفة)، حيث أن هذا النوع الأخير من الموسيقي (الموسيقي المثقفة) تتحكم في تأليفه وأداءه الدراسات والقواعد العلمية، على أساس أنه منظم في إيقاعاته وتراكيبه وبناءه الفني في الأداء بالصورة الصحيحة التي يكتبها المؤلف الأصلي، في حين أن النوع الأول الذي يعرف بـ (الموسيقي الشعبية) يتميز ببساطة مكوناته، فهي موسيقي ميلودية (لحنية) سهلة الأداء، مما يسهل على الشعب ترديدها بمنتهي السهولة واليسر، وهي في ذات الوقت تحمل قيماً جمالية وفنية عالية القيمة، حيث تعتمد بصفة أساسية على الغناء والإيقاع، كوسيلة سهلة لترديد الألحان بالنسبة للشعب[٢].

ولا تقتصر وظيفة الموسيقي الشعبية على الترويح عن النفس أو إدخال البهجة والسعادة في نفوس الناس فحسب، بل إنها تعد بمثابة مرآة صادقة تعكس بوضوح تام

(١) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) سمير نجيب. الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص ٧٧.

عمق أحاسيس ذلك الشعب ووجدانه وأفكاره وأماله وطموحاته وعاداته وتقاليده وما إلي غير ذلك.

وعلى الرغم من اختلاف الباحثون في تعريف الموسيقي الشعبية، إلا "المجلس الدولي للموسيقي الشعبية قد أصدر عام ١٩٥٤ التعريف التالي الذي حظي بالقبول من معظم الدارسين، حيث يعرف (الموسيقي الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل السماعي)، في حين يرى الدارسون أن العوامل التي تشكل التراث الموسيقي تتمثل في (صفة الدوام التي تربط الحاضر بالماضي، صفة التغيير التي تنبثق من الحافز الخلاق للفرد أو الجماعة، الانتخاب بواسطة الجماعة للحن معين، وهذا الانتخاب هو الذي يحدد الشكل الذي يبقى عليه هذا اللحن)، ويمكن اطلاق اسم الموسيقي الشعبية على الألحان البدائية التي تطورت على يد جماعة لم تتأثر بفن شعبي، كما يمكن أن تطلق على الألحان التي ابدعها فرد من الأفراد وذابت في التراث الشعبي الحي غير المدون لجماعة من الجماعات"[١].

وغالباً ما تصاحب هذه الموسيقي آلة واحدة أو أكثر من الآلات الموسيقية الشعبية التي تتميز بالبساطة، ذات مكونات نابعة من البيئة المحلية التي نشأت فيها، كما نجد أن الموسيقي الشعبية تؤلف شفاهياً بواسطة مؤلفين من البيئة الشعبية، وهنا نلاحظ أن الشعب نفسه قد لا يتهم بمعرفة أشخاص هؤلاء الفنانين الذين يؤدون هذه الموسيقي، بقدر ما يهتم بالموسيقي نفسها.

بل أن مؤرخي الموسيقي قد لاحظوا بوجود عامل ارتباط وثيق الصلة بين ظهور الطابع الشعبي في الموسيقي، وذلك على أساس أن العالم الغربي منذ القرن التاسع عشر

(١) ألبرت لانكا سترلويد / أحمد آدم. الموسيقى الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٨ (مارس ١٩٦٩).- ص ٧٩ – ٨٠.

كان يشهد عهد ازدهار القوميات، وفي ذلك الوقت كانت الموسيقي الشعبية فيه تنال قدراً من الاهتمام بهدف الرجوع إلي الألحان الأصلية النابعة من وجدان عامة الشعب، وفي القرن العشرين أصبح هذا الاهتمام يمثل قمة الاتجاه إلي الاعتراف بالموسيقي الشعبية بوصفها مصدراً أساسياً للفن الموسيقي ووسيلة عظيمة القيمة لبحث روح جديدة في هذا الفن، ومن هنا بدأ الاهتمام بتدوين الموسيقي الشعبية والاحتفاظ بها واعطائها دورها ومكانتها الحقيقية التي تجعل لها دلالة عالمية مع الاحتفاظ بطابعها ومعالمها الأصيلة[1].

ومن ناحية أخرى، نجد أن الفن الغنائي، فن يجمع بين الموسيقي والشعر في آن واحد، كأداة للتعبير عن المعاني الموسيقية قبل أن يستعان الإنسان بأية آلات تعمل على نقل المشاعر إلي نفوس الأخرين، كما أن الغناء نفسه يؤدى وظيفة مزدوجة في الموسيقي، فهو من جهة يضفي على الموسيقي الخالصة معني محدد مستمد من اللغة المعتادة، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الإيقاع بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمات إلي دقات النغم ونبض الأصوات، لذا كان من أقوى العوامل التي أدت إلى دعم الروابط بين الموسيقي والكلمات، وبذلك يصبح الصوت البشرى وسيلة هامة من وسائل الموسيقي أو آلة من آلاتها، له خصائص ينفرد بها عن غيره من الآلات[2].

وتتمتع الأغنية الشعبية بالعديد من الخصائص المميزة التي تتمثل في أنها تشترك مع غيرها من ألوان الفنون الشعبية الأخرى، كالفنون القولية وما إلي غير ذلك، وهي تلك الفنون التي يتم انتقالها عبر المكان والزمان عن طريق الرواية الشفوية، وهو ما يؤدى بها

(١) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٦٧ – ٧٧.

(٢)٢ المرجع السابق، ص ٤٣ – ٤٧.

في كثير من الأحيان إلي حدوث بعض عوامل التغير والتبديل والتعديل والتطور المستمر، مما يضفي عليها عنصر المرونة والحيوية، فضلاً عن إنها تتميز من ناحية أخرى بجماعيتها، على أساس أن الفرد يستطيع داخل المجموعة أن يشترك في أداء الأغنية الشعبية أكثر مما يستطيع ذلك في الأساليب الغنائية الأرقى في المدينة، إذ أن لكل فرد في المجموعة يعرف بعض الأغاني الشعبية التي يستطيع أن يؤديها مع غيره، فالمؤدون هم المتلقون، أي أن الكل يغني ويشارك في هذا الغناء، وهي مع كل ذلك تنمو وتتطور وتتجدد مع تجدد الحياة وتطورها، أى أنها تتصف بعامل الإبداع الشعبي الجمعي"[١]، كما أنها تتصف بالشيوع والانتشار، وببناء لحني بسيط التركيب، يناسب المجتمع الشعبي وخبرته وموهبته الموسيقية، مصاحباً في ذلك سمة التكرار، وخاصةً التكرار الإيقاعي الذي يحقق لها قدراً من المتعة سواء للمتلقي أو المؤدي.

ومن بين التعريفات العديدة التي وضعت لتعريف الأغنية الشعبية، ذلك التعريف البسيط الذي يصفها بأنها عبارة عن "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعني أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزماناً طويلة"، وهذا ما يشير إلي وجود فارق بين الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة، وهذا الفارق قد يتمثل في أن الأخيرة ذات أصل أدبي خالص، ومع ذلك فالفرق بينهما فرق عرضي أكثر منه موروث في كلا النوعين، مما يدل ذلك على أن الحديث عن الأغنية الشعبية حديث متشعب[٢].

(١) تيريزا باركلى. الأغنية الشعبية: خصائصها.. ووظيفتها.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ٢ (إبريل – ١٩٦٥).- ص ٦٢ – ٦٤.

(٢) فوزى العنتيل. الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٥ (فبراير ١٩٦٨).- ص ٣٦.

فالأغنية الشعبية كما وصفها أحد الدارسين "هي واحدة من أعظم ألغاز التجربة الإنسانية، فهي بلا شك ملك الناس أو العامة، ومع ذلك فإن الناس لم يقوموا بصنعها، وكذلك فإنها ليست تعبيراً تم بطريقة خفية عن الحياة العاطفية للناس، لأنها على العكس من ذلك، نتيجة حصاد المهارة الفنية الفردية من خلال عمل عدد غير محدد من المغنين الشعبيين الذين أسهموا في أن تصل إلينا في شكلها الحالى"[١].

ولا شك أن "نصوص الأغنية الشعبية تشكل جزءاً كبيراً من الشعر الشعبي، فإن أول خصائص الأغنية الشعبية أنها لابد وأن تغني، فالأغنية تنتقل من مغني إلى آخر، وبذلك تسهم الموسيقي في هذا المجال مساهمة كبيرة، إذ تعد عاملاً فعالاً في تقوية الذاكرة عند المغنين، على أساس أن الذاكرة بمثابة العامل الأساسي بالنسبة للأغنية وأدائها، ومن هنا يمكن أن تظهر قيمة الموسيقي في هذا الشأن، علاوة على أنه بدون الموسيقي تصبح الأغنية بدون تقاليد تحكم وجودها، ومن ناحية أخرى نجد أن اللحن نفسه يمثل العامل الضروري لنجاح الأغنية طالما أن الكلمات لا تستطيع أن تقف وحدها مستقلة، لتدل على الأغنية الشعبية عامةً، فاللحن يضيف الكثير إلي كلمات الأغنية مما يزيد من تأثيرها وتعمقها"[٢].

ففي منتصف القرن السابع عشر، أخذت الحاجة التي تدعو إلي العناية بالفنون المنبثقة عن الشعب، فظهرت على أثرها طبقة من الأدباء والفنانين يدعون للاهتمام بها، ومنهم الكاتب الألماني المعروف (ليسينج) الذي أخذ يدعو إلي الاهتمام بالأغنية الشعبية، مما جعل الكتاب في تلك الفترة وخصوصاً أوائل الاتجاه الرومانسي يتحدثون

---

(١) فوزى العنتيل. الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٢) أحمد مرسى. الأغنية الشعبية.. موسيقاها وعلاقتها بالكلمات.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٥ (فبراير ١٩٦٨).- ص ٤٣.

عن أصل الأغنية الشعبية ونشأتها، ومن هنا بدأ الجامعون في مختلف البلاد الأوربية يهتمون برصد وجمع الأغاني والألحان الشعبية من أفواه الشعب، وعلى الرغم من أن هدف هؤلاء كان في بداية الأمر يختص برصد وجمع الأغاني والألحان التي تصلح فقط من الناحية الفنية حتى يتم وضعها في مؤلفات موسيقية مع عمل بعض التعديلات البسيطة في تلك النصوص الموسيقية حسب ما يراه كل منهم، إلا أنه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اختلف هذا الأمر وبدأوا يحصرون كل أنواع الأغاني والموسيقى الشعبية بعض النظر عما له قيمة جمالية في مظهره، فأصبح علم الموسيقي الشعبية علماً خاصاً مستقلاً بذاته كما هو عليه الآن، له دراساته ونظرياته ومناهجه العلمية والنظرية سواء من حيث الجمع أو التصنيف أو التدوين أو التسجيل أو الدراسة المقارنة[1].

وتعتبر الاغنية الشعبية شكلاً من أشكال التعبير الفني الشعبي، بل أقدم أشكال التعبير عن النشاط الإنساني، فهي متعددة الجوانب، حيث يتم أداؤها عن طريق الكلمة واللحن معاً، فالأول يتعلق بالكلمة، أما الآخر فإنه يتعلق بالموسيقي، كما أنها تتمثل في تلك المقطوعات الشعرية التي تغني بمصاحبة الموسيقي في أغلب الأحيان، والتي توجد في المجتمعات التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية، لذا تعتبر الأغنية الشعبية جزءاً أصيلاً من الثقافة الشعبية.

ويرى البعض أن "وضع اللحن الموسيقي يمثل المرتبة الأولي بالنسبة للأغنية الشعبية، كما أن الوحدة العضوية والموضوعية للنص تمثل المرتبة الثانية، مستندين في ذلك إلي أن اللحن هو الشيء الوحيد الثابت الذي لا يتغير في الأغنية الشعبية حتى إذا اصابه بعض التغيير، فإن في العادة يكون أقل تأثيراً بهذا التغيير من النص الذي تحدث

(١) سمير نجيب. الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص ٧٨ – ٨٠.

له دائماً اضافات وتعديلات تنبع من طبيعة الأغنية وخصائصها، بالإضافة إلي أن مجال الابتكار في الألحان الموسيقية ضيق جداً لعدم وجود الدراية الموسيقية الكاملة بين الناس الذين تشيع الأغاني بينهم"[1].

أما من حيث وظيفة الأغنية الشعبية من الناحية الترفيهية، فإننا نجد أن الأغنية الشعبية تهدف إلي إدخال البهجة والمرح في قلوب أفراد المجتمع، فهي وسيلة من وسائل البهجة عند الضيق ومساعد في إنجاز عمل صعب ومتنفس لعاطفة الإنسان الشعبي ومعبر عن مشاعره، لذا تعد الأغنية الشعبية شكل من أشكال الترفيه الذي يعتبر وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية، أما من حيث الوظيفة النفسية، فالأغنية الشعبية تقوم بدوراً هاماً في هذا الجانب، حيث يتمثل في التنفيس عن رغبات وانفعالات أفراد المجتمع والتعبير عن مختلف مشاعرهم لتحقيق فرص النمو السوى للإنسان، لذا فهي تساعده في تحقيق توازنه النفسي من خلال التعبير عن شعوره ومحاولة تفريغ انفعالاته، سواء كان ذلك في علاقة الإنسان بمجتمعه أو بالطبيعة[2].

ولقد لاحظ الدارسون أن الأغنية الشعبية ذات طبيعة غنائية، بمعني أنها ذاتية للغاية، وأنها تعالج موضوعاً بقدر كبير من الجدية، حيث أنها عاطفية بدرجة كبيرة بل مسرفة أحياناً في العاطفة، وأن هذه العاطفة تتميز بالبساطة، والعلاقة بين النظم واللحن في الأغنية الشعبية، يمثل جانباً هاماً يعد من أهم الجوانب فيها، وهو نفس الشيء في الرقص، فالأغنية المصاحبة للرقص تعمل على تنشيط الراقصين وتمكنهم من

(١) أحمد مرسى. الأغنية الشعبية.. موسيقاها وعلاقتها بالكلمات، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٢) فاطمة زكرى. الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجى، مرجع سابق، ص ١٢٦.

المحافظة على الخطوة، وأغاني الرقص لدى البدائيين، هي بوجه عام عبارة عن مقاطع قصيرة يعاد تكرارها مرة بعد أخرى، فمن حيث التأليف فقد يكون المؤلف فرد كما أشارنا من قبل أو مجموعة من الأفراد (جماعياً)، أي أن نصها لم يبقي ثابتاً تماماً، وكذلك فإن ما دخل عليه من تحويلات وتعديلات واضافات يمكن أن يمارس بحرية تامة، وبخصوص الانتشار فلم يكن في حاجة إلي تبادل الحديث بين السكان، الذي لم يكن موجوداً في الأزمنة الماضية، ومهما يكن من الأمر فإن الأغاني الشعبية تعد من أكثر مواد التراث الشعبي انتشاراً، وانتشارها هذا يتم بسهولة أكثر حتى من انتشار الحكايات الشعبية"[1].

والواقع أن الأغنية الشعبية يمكن أن يبدعها فرد باعتباره عضواً في الجماعة، كما أن الغناء الشعبي يمكن أن يكون حصيلة للتغيير أو يتلقى من مصدر حضاري متعلم ثم يذوب في التراث، ويبدو أن الجهل باسم المؤلف والانتقال السماعي للأغنية قد أصبحا أقل أهمية لآن مؤلفي الأغاني الذين يعيشون في فلك الموسيقي التقليدية يمدون نسخاً مدونة (ربما على الآلة الكاتبة) من نصوصهم، كما أن التعليم ومعرفة النوتة الموسيقية ينتشران في مناطق لا تزال فيها الأغنية الشعبية هي السائدة في مجال النشاط الموسيقي[2].

فالألحان مثل كلمات الأغاني، كما أن الموسيقي الشعبية عند كل الشعوب تخضع لنفس العوامل التي تؤثر فيها، وأن لكل مغني الحرية التامة والحق في أن يؤدى الأغنية بالطريقة التي تلائمه، وفي اللحن الذي يرى أنه مناسب لها، وعندما تصاحب الأغنية الشعبية الرقص أو العمل، فإنه عادةً ما يؤدى توافق كامل في الأغنية بين الإيقاع

(١) فوزى العنتيل. الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة، مرجع سابق، ص ٤٠ – ٤٢.

(٢) ألبرت لانكا سترلويد / أحمد آدم. الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص ٨٠ – ٨٢.

الموسيقي، وإيقاع الرقص أو العمل، وهنا يبرز منظر آخر يضاف إلي مظاهر اللحن والنص، وهو دور الحركة الجثمانية في الأغنية الشعبية الذي يظهر واضحاً في كل من أغاني الرقص والعمل[1] وما إلى غير ذلك.

ومن الناحية الأنثروبولوجية للأغنية الشعبية، فيمكن اعتبارها مادة هامة ثرية بالنسبة للباحث الأنثروبولوجي، على اعتبار أنها تتميز بطابعها العفوى والتلقائي في إبداعها وأدائها وتداولها، خصوصاً وأنها تنصهر ضمن ديوان التقاليد الشفوية التي تمكن الثقافات من تأكيد ذاتها وهويتها، على أساس أن علم الأنثروبولوجيا الثقافية يعنى ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الثقافة الإنسانية، ويهتم بدارسة أساليب حياة الإنسان وسلوكاته النابعة من ثقافته، وهي كما تدرس الشعوب القديمة فإنها أيضاً تدرس الشعوب المعاصرة[2].

وفي هذا الصدد، يشير أحمد خواجة للأهمية السوسيولوحية للأغانى الشعبية في طابعها الجماعي والتلقائي، فيقول (الأغنية لا يمكن أن تصبح شعبية إلا إذا تبنتها مجموعة ما وحفظتها ذاكرتهم، فالأثر الثقافي لا يصبح أثراً جماعياً "فولكلورياً" إلا عندما تتبناه مجموعة كما تعدل فيه أو تغيره وفق احتياجاتها الاجتماعية ومتطلباتها النفسية والاجتماعية)، وعلى رغم ذلك التنوع الذي نجده في الأغاني الشعبية على مستوى الأصناف والخصائص، إلا أنها مثلت للإنسان وسيلة يجمع بواسطتها حصيلة ثقافية على مر الأجيال، واختلاف البيئات، فهي تصدر عن وجدان جماعي، قبلياً كان أو قومياً، بصورة تلقائية، وتنهض بدور كبير في تحقيق غايات أو وظائف متعددة تحافظ

(١) أحمد مرسى. الأغنية الشعبية.. موسيقاها وعلاقتها بالكلمات، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢) فاطمة زكرى. الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجى.- الثقافة الشعبية.- س ٨، ع ٣٠ (صيف ٢٠١٥).- ص ١٢٤.

على تراث المجتمع من ناحية، وتسعي إلي إرساء قيم أخلاقية وتعليمية وثقافية، كما أن وظائف الأغنية الشعبية هي التي لها علاقة بالجانب التربوي الاجتماعي والترفيهي والتعليمي والنفسي وما إلي ذلك من تلك الجوانب المتصلة بمحيط بيئة الفرد من المجتمع[١].

فاختبار الأغنية الشعبية لا علاقة له ببحث أصلها، كما كان يعتقد في القرن التاسع عشر، ولا بتطورها، كما يصر على ذلك معظم الفولكلوريين في القرن العشرين، بيد أن الأغنية الشعبية من ناحية الوظيفة الايجابية تتم في مجتمع، أي أنها لا تزال مرتبطة بالحياة المادية للناس أكثر من ارتباط فن الموسيقي بها، ولا تزال قادرة على العمل في نفس الظروف التي وجدت فيها لأول مرة في أيام السمر القديمة، وفي معظم أنحاء العالم لا تزال الأغنية صمام أمن للناس في أوقات الضيق ووسيلة مرح وبهجة تعينهم على انجاز عمل صعب ويجدون فيها متنفساً لعواطفهم المكبوتة، حيث بدأت دراسة الأغنية الشعبية على يد متخصصين استعانوا بخبراء في الموسيقي، ومن هنا أصبحت الموسيقي الشعبية في منتصف القرن العشرين تستقبل بذراعين مفتوحتين فن الموسيقي المثقفة وتضفي عليها المظهر الشعبي، وفي الوقت نفسه تحتفظ بوظيفتها الشعبية[٢].

ومن ناحية أخرى نجد أن الوحدة بين الكلمات والموسيقي والتزاوج بينهما أمر بدائي وبديهي، حيث تعتبر الكلمات هي الشريك الأساسي في هذا التزاوج والاتحاد، كما أن المقطوعات الشعرية والموسيقية تربطهما معايير بنائية واحدة، على الرغم من اختلاف تأثيرهما، فإنه يصبح من المؤكد أن فهم الأغنية الشعبية فهماً متكاملاً لا يمكن أن يتم إلا

(١) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٢) ألبرت لانكا سترلويد / أحمد آدم. الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص ٨٣ – ٨٤.

بتكامل دراسة الجانبين الشعري والموسيقي، حتى نستطيع تقدير قيمتها، ودلالاتها، ومعناها، وكلماتها، وموسيقاها، بالقدر الذى تستحقه تماماً[1].

مما لا شك فيه إن الأغنية الشعبية تعد بوصفها ابداعاً شعرياً كما لو كانت فريداً يعكس في لا فردية ابداعية، وفي طبيعة بنية تعبيره، وفي شكل العلاقات الماثلة بين وحداته ومفرداته وصوره، رؤيا خاصة للعالم، تنطوى في باطنها على العديد من العناصر الثقافة المتداخلة المركبة، وتحفل مستويات "متدرجة" من الدلالة، فالأغنية الشعبية إذن ابداع يتميز في جوهره بـ "الجماعية" من جهة، وبـ "الانعكاسية" من جهة أخرى، ومن ثم فهو يتجلي بما هو "طقس للمشاركة"، فيما ينبع من كونه تجسيداً ملموساً للحظة حياتية بعينها تعمل بوصفها "مثيراً" للفعل أو للتعبير كالحب أو الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو الولادة[2].

أما من حيث الوظيفة التربوية والاجتماعية للأغنية الشعبية، فإنها تتجسد في تلك القدرة التي تمتلكها الأغاني الشعبية من أجل الحفاظ على نظام القيم وترسيخه وجعله يتواصل حياً فاعلاً عبر التداول من جيل إلي آخر، حيث تساهم في ترسيخ الثقافة واستقرارها وتعميقها لدى الأفراد، وتضمن للفرد تناسقاً وتناغماً مع البناء الثقافي للمجتمع، شكلاً ومضموناً، كما أنها في ذات الوقت تعكس بعض القيم التي تعد من أهم الوسائل أو المعايير التي يلجأ إليها الفرد للحكم على الكثير من أمور الحياة، والعمل على اتخاذ موقف حيالها، وهذه القيم ما هي إلا مجموعة من المفاهيم الجوهرية التي تمس العلاقات الإنسانية بكافة صورها، وذلك لأنها ضرورة للمجتمع، إذ تمثل

---

(١) أحمد مرسى. الأغنية الشعبية.. موسيقاها وعلاقتها بالكلمات، مرجع سابق، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) محمد بلوش. مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسي.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٨ (صيف ٢٠١٢).- ص ٩١.

بذاتها معايير وأهداف يجب وجودها في كل مجتمع أياً كانت درجة تنظيمه أو تقدمه، فضلاً عن أنها في إقرار الحق أو بيان النشر، أو عطف القلوب على القيم وتنفيرها من قيم أخرى، مثل الحث على العمل والصدق ونبذ الكسل[١].

فكل ما تم الاشارة إليه إنما يدل بمنتهى الدقة والوضوح على أن الأغنية الشعبية حصيلة لمجموعة مختلفة من العوامل الاجتماعية والثقافية التربوية والأخلاقية والنفسية وما إلي غير ذلك، وهي عوامل تتداخل بشكل مباشر في ثقافة المجتمع الذي تمارس فيه هذه الموسيقي الشعبية، مما جعل المختصين في مجال التراث الشعبي أن يتخذون الأغنية الشعبية موضوع بحث ذي أولوية وأهمية كبرى من جملة مجموعة من العناصر المكونة لهذا التراث، على اعتبار أن وظيفتها تساير مراحل حياة الإنسان منذ ميلاده وحتى مماته.

(الآلات الوترية)

عرف الإنسان منذ عدة آلاف من السنين يعلم الله مداها، كيف يستخدم صوته في أداء جمل وعبارات موسيقية مرتبة ومنظمة في أبسط صورها، وترنم ورتل في صياغة موسيقية بسيطة مقاطع لفظية بحروف كون منها كلمات وعبارات كانت كافية حينئذ لكافة احتياجاته الحياتية بمختلف أغراضها ووظائفها الاجتماعية بين أقرانه ومن حوله من البشر والمخلوقات الأخرى، ثم انتقل بعد ذلك إلي مرحلة أخرى يبحث فيها عن وسائل وأدوات أخرى مصوتة تساعده على أداء ممارساته الموسيقية المتواضعة حين يعجز صوته الإنساني بإمكانياته المحدودة عن تحقيق الكفاية والكفاءة التي يرجوها، حيث تساعده تلك الوسائل على تضخيم الصوت لكي يملأ الفراغات المتسعة التي تتم فيها الممارسات الإنسانية والاجتماعية الغنائية والطقوسية والاحتفالية، فيمكنه أن ينقل

(١) فاطمة زكرى. الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجى، مرجع سابق، ص ١٢٥.

من خلالها أحاسيسه ورغابته إذا عجزت عن ذلك الكلمة، أو عجز هو عن التعبير بها عن ما يشعر به(1).

فكان هذا الصوت بين كل هذه الآلات الموسيقية، هو أولها وأكثرها طبيعية، في حين أن الآلات الموسيقية الأخرى لم يتم ابتكارها إلا بعد وقت طويل للغاية من اكتشاف فن الغناء، ويفترض توافق هذه الآلات بالضرورة، ليس فقط وجود معرفة مسبقة بالفن الذي جاءت هذه الآلات من أجله، وإنما كذلك وجود معرفة كل المبادئ الموسيقي(2).

ويشير آخرون إلي أن موسيقي الإنسان الأول والشعوب الفطرية ما هي إلا مجرد أصوات ساذجة كانت في أداني درجاتها، وأن الآلات الموسيقية كانت على النقيض من الغناء تماماً، من حيث نشأتها وتطورها، لكونها جزءاً من المدنيات العامة، مرجعاً تاريخياً هاماً في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك المدنيات، لذا اعتمد عليها التاريخ العام اعتماداً يكاد يكون كلياً من أجل التعرف على مدي التطورات والتغيرات التي مر بها الإنسان خلال مراحل حياته الإنسانية.

وهنا نجد أن أهمية الآلات الموسيقية الشعبية ومكانتها بشكل عام، لا تنحصر فقط على خدمتها للتاريخ الإنساني بتحديد عصر معين من عصوره، أو فترة زمنية من فتراته الماضية، شأنها في ذلك شأن التماثيل والهياكل أو غيرها من النقوش والمنحوتات، إنما ترجع خدمتها الحقيقية لذلك التاريخ في إنها تعد بمثابة حلقة اتصال مهمة تربط بين

---

(1) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.- ١٦٠ ص.- (تاريخ المصريين، ١٩٤).- ص ٩.

(2) علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، مرجع سابق، ص ١٠٥.

كل فترة وأخرى، كما تربط بين كل عصر وآخر، حيث أن الإنسان على مدار تلك العصور الماضية "لم يترك له أثراً إلا ما كان متصلاً بالأصوات التى تترجم عنها تلك الآلات"[١].

لذا عرفت هذه الواسطة المستخدمة بـ "الآلة" الموسيقية، في حين أن "الناطقون باللغات الأجنبية يعبرون عنها بلفظٍ تترجمه كلمة "الأدوات" الموسيقية، على اعتبار أن الآلة هي قبل كل شيء جهاز أو نظام لدية القدرة على أداء وظيفة على نحو تلقائي إلي حد ما، وأهم ما يميز الآلة من الأداة، أن الأولي مستقلة عن الإنسان، بينما الثانية امتداد طبيعي لقواه وقدراته الخاصة، وذلك على اعتبار أن الآلة لديها قدرة ذاتية على أداء وظيفتها والسير في عملياتها بأدنى حد ممكن من تدخل الإنسان، إذا أن ما نسميه بالآلة الموسيقية الآن ليس في واقع الأمر إلا أداة تطيع الإنسان كأحسن ما تكون الطاعة، ولا تمتلك في ذاتها إلا بما تمليه عليها أصابع الفنان الماهر من أوامر صادرة بدورها عن حسه وذوقه المرهف"[٢].

وعلى أية حال، تعد الخطوة الأولي في منهج علم الأثار الموسيقية، تحديد المبادئ الصوتية لموسيقي الفترة موضوع البحث، ومن المعروف أن الصوت البشرى أقدم وسائل انتاج الصوت التي يمكن من خلاله استنباط الموسيقي منها بشكل واعٍ، وأكثرها طبيعية، كما أن الدليل الأول الذي يستخدم في تحديد هذه المبادئ الصوتية هو الآلات الموسيقية التي يكشف عنها من خلال التنقيب، وهناك العديد من الوثائق التاريخية التي تكشف عن هذه النسب والمبادئ المستخدمة في السلالم الموسيقية التي

---

(١) محمود أحمد الحفنى. مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ١ (يناير ١٩٦٥).- ص ٦٩ – ٧٢.

(٢) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ١٠٣.

كانت شائعة في تلك العهود القديمة، بالإضافة إلي غيرها من الوثائق الأخرى التي تكشف عن كيفية ضبط آلة موسيقية وترية، مما أتاحت كل هذه الظروف إدراك حدود هذه الآلات الموسيقية ومعرفة امكانياتها الصوتية[1].

إلا أن أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان الفطري لم تكن سوى مجرد أدوات تنبعث منها أصوات دوى وضجيج، الهدف منها كما أشارنا من قبل، الوقاية من مخاطر بعض الظواهر الطبيعية أو لطرد الأرواح الشريرة أو استعطافاً للعوامل الخيرة واستعجال لما يرجى منها، وما وسيلة لذلك إلا ممارسة الرقص والغناء والتصفيق والتصويت في المزامير واحداث الضجيج بالشخاشيخ والصفاقات.

وقد أكد فلاسفة اليونان على أن الموسيقي المصرية تعد من أرقي الموسيقات العالمية القديمة، وأكثرها تطوراً من جهة كثرة الآلات والنظام، ويظهر ذلك بوضوح في العديد من الصور والمنحوتات لهذه الآلات، كالناى المصري القديم وآلة "الجنك" القديمة التي تسمى عند الغرب بآلة "الهارب"، وهي آلة تتميز بكثرة أوتارها، مما تعطيها القدرة على تأدية واخراج العديد من الأصوات الموسيقية، كما أن هذه الآلات كانت مهذبة ومتقنه ومحسنة بشكل يشبه الآلات الحديثة، وأن المصريين أول من استعمل في الغناء حركة اليد، وهي من أهم مبادئ التدوين في الموسيقي الحديثة[2].

فالآلات الموسيقية التي صنعها الإنسان البدائي الأول منذ بزوغ فجر التاريخ، والتي تم اكتشافها والعثور عليها مسبقاً في مختلف المناطق الأثرية من خلال القيام بالعديد من الأعمال الحفرية، أصبحت الآن محفوظة في الكثير من المتاحف الكبرى ولا

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٠.

(٢) الموسوعة الموسيقية الشاملة، مرجع سابق، ص ٢٧ – ٢٨.

يزال بعضها يستخدم الآن لدى الكثير من القبائل والشعوب الفطرية، وإن وفرة تلك الآلات بهذا الشكل، قد أتاحت الفرصة لكافة المتخصصين في هذا الشأن متابعة حالتها جيداً ومعرفة مراحل نموها وتطورها وما طرأ عليها من تغيرات وتطورات سواء بالإضافة إليها أو الحذف منها، فضلاً عن تحديد أماكن نشأتها وتواجدها وانتشارها عبر المكان من جهة إلي أخرى، ومن مكان إلي آخر، وكذلك عبر الزمان من عصر إلي آخر، ومن فترة إلي أخرى.

ولعل أعظم علماء الأثار الموسيقية على الأطلاق هو العالم الألماني "هانز هيكمان" الذي شغل منصب رئيس قسم الموسيقي في المتحف المصري بالقاهرة لعدة سنوت، والذي تخصص في دراسة الأثار الموسيقية المصرية القديمة، حيث جمع عدداً لا حصر له من الآلات القديمة التي ترجع إلي عهود أسرات متعددة، كالقيثارات ذات الأحجام المختلفة، الأبواق والمزامير، والآلات الوترية والإيقاعية، فكانت أبحاثه العلمية تهدف في المقام الأول إلي إحياء الموسيقى والأغاني والآلات القديمة، وذلك عن طريق دراسة المئات من الرسوم والنقوش الحائطية القديمة التي كانت تصور الموسيقيين والراقصين[1].

وتعتبر الآلات الوترية هي نهاية المطاف في حقل ابتكار الإنسان وصنعه للآلات الموسيقية في كل مكان وفي مختلف الحضارات القديمة، عندما ابتعد كثيراً عن البدائية واقترب كثيراً من أولي خطوات التحضر، حيث ظهرت أول آلات وترية كاملة من حيث الصناعة والتصميم والتركيب منذ حوالى ٤٠٠٠ عام مضت، ومن الثابت تاريخياً وعلمياً أن أول آلات وترية حقيقية بالمعني المفهوم عرفتها البشرية كانت في

(١) فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ٦٣ – ٦٤.

مصر القديمة، وذلك في عصر الأسرة الثانية عشرة، أما قبلها فقد عرفت بعض الآلات الوترية البسيطة البدائية جداً والتي تشبه أقواس الصيد بأوتارها المفردة في مصر، وفي بعض مناطق من العالم القديم كالهند والصين[1].

وبلا شك أن هذا النوع من الآلات الموسيقية قد تحتاج لابتكارها وابداعها وصناعتها بديهياً إلي عقل أكثر خبرة ودراية فنية من الآلات الإيقاعية وآلات النفخ، لكونها تعتمد على عدة عناصر متكاملة يجب تحقيقها تحت شروط ومواصفات معينة حتى يتم اصدار الصوت من الوتريات بصورة طيبة، كالأوتار والصندوق المصوت وحجمه وكيفية تركيبه وتثبيت الأوتار عليه بصورة تتيح سهولة شد الأوتار أو ارخائها دون اتلافها، مارة فوق الصندوق المصوت الرنان الذي يصنع من الخشب الرقيق الجاف، كما تحتاج في ذات الوقت إلي معرفة بحيث تمكن الإنسان كيف يمكن تثبيت رقبة الآلة بالصندوق الرنان، وكيف يمكن اصدار الصوت بالنبر أو بالطرق أو بالاحتكاك، وذلك على خلاف غيرها من الآلات الموسيقية الأخرى، كالآلات الإيقاعية أو آلات النفخ.

كما أن الآلات الوترية لم تظهر بشكل عام، إلا في أوج ازدهار الحضارات القديمة، خاصةً المصرية والبابلية والأشورية والصينية والهندية القديمة، وهي تلك الحضارات التي اكتمل نموها وكان لها منهجها وأسلوبها الثابت في الحياة بعد ما لا يقبل عن ألف عام من بداية تطورها، ثم توالت بعد ذلك ظهور الآلات الوترية بمختلف الأشكال والأنواع والأحجام كالأعواد والقيثارات والجنوك والربابات لتنتشر في معظم أرجاء الأرض، خاصةً عند الشعوب التى ابتعدت كثيراً عن مرحلة البدائية، وهو ما يفسر قلة

---

(١) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ٢٣.

أو ندره وجود هذه الآلات في مناطق كثيرة أكثر بداوة في إفريقيا ووسط أكريكا اللاتينية وغيرها[1].

ومنذ أن عرف الإنسان أول وأبسط آلة موسيقية ايقاعية أو نفخية، كان وجود أية آلة وترية مهما كانت بسيطة وبدائية ومتواضعة دليل قاطع على وصول الإنسانية إلي مرتبة عالية من التحضر والتقدم والرقي الفكري والفني والإبداعي بشكل عام، كما تدل من ناحية أخرى على أن الحضارة الإنسانية في هذه البقعة من بقاع الأرض حضارة ممتدة الجذور، ضاربة في أعماق التاريخ، مروراً بالضرورة بعتبات التطور الفني الإنساني وخطواته الطبيعية منذ اكتشاف آلات الطرق الإيقاعية ثم آلات النفخ وصولاً إلي الآلات الوترية، مما يدل ذلك على أن هذا النوع الأخير من الآلات (الآلات الوترية) صعبة التنفيذ أمام الإنسان العادي إلا بعد تجاوز خبراته الفنية آلات الطرق ثم الآلات التي يصدر منها الصوت عن طريق النفخ.

وتشير إحدى المراجع إن النقوش والرسومات الجدارية التي تعبر عن مظاهر الحياة في الحضارة المصرية القديمة، "لم توضح أو تكشف عن آلات وترية سوى آلة واحدة بسيطة التركيب من آلات النبر هي (الجنك أو الصنج) الزاوي أو المحني والمقوس، وهي عبارة عن هارب صغير نوعاً بسيط الصناعة، وجدت لأول مرة في لوحة ترجع إلي الأسرة الرابعة من الدولة المصرية القديمة، أي بعد حوالى ٥٠٠ عام من تأسيس الأسرة الأولي على يد الملك مينا حوالى عام ٣٤٠٠ ق.م"[2].

(١) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ٢٣ – ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٢ – ١٢٣.

وبعد مرور فترات طويلة من الزمن، توالت معرفة الإنسان المصري وخبرته الموسيقية حتى ظهرت في الدولة الوسطى آلات الكنارة، ثم الأعواد الصغيرة ذات الرقبة الطويلة أو القصيرة، ليصنع منها بعد ذلك آلات في غاية الدقة والروعة الفنية في الصناعة والزخرفة والتصميم الفني.

وتنتشر آلة الهارب في إفريقيا بشكل كبير، وبنوعيه المقوس والزاوي، والذي تتراوح أوتاره ما بين الثلاثة أوتار والتسعة أوتار، حيث جاءت الكنارة إلي مصر خلال الدولة الوسطى مع الجماعات الذين جاءوا إلي مصر، وبرغم انتشارها خلال الدولة الحديثة إلا أنها لم تكن أبداً شائعة في مصر، ولا شك أنها تأثرت بالقيثارة اليونانية القديمة، وكانت أوتارها تضبط بطريقة خماسية حتى لو زادت أوتارها عن خمسة أوتار، ومازالت هذه الآلة موجودة في النوبة، جنوب مصر، حيث وجدت أن منطقة شرق إفريقيا بالذات أكثر المناطق التي تأثرت بالحضارة المصرية، فلا عجب أن تتواجد هذه الآلة خاصةً في أثيوبيا، إن كانت الشواهد تدل على أن القدماء المصريين كانوا يستخدمون سلماً خماسياً بدون نصف تون، فإن هناك أشكالاً متعددة من السلالم الخماسية مازالت تستخدم في إفريقيا اليوم[1].

ومن هنا أصبح الإنسان المصري قادراً على صنع أنواع مختلفة من الآلات الموسيقية، خاصةً الوترية، فأصبحت في العصور الحديثة عماد تكوين الفرق الموسيقية الشعبية، كالطنبورة النوبية المنتشرة، خاصةً في منطقة النوبة وحلايب جنوب مصر، وهي وليدة آلة "الكنارة" المصرية القديمة من حيث الصناعة وطريقة العزف شكلاً وموضوعاً، وكذلك السمسمية التي انبثقت منها فانتشرت في منطقة القنال وسيناء.

(١) جهاد داود. بعض العناصر الموسيقية المصرية.ـ الأفريقية المشتركة، مرجع سابق، ص ٧٤- ٧٥ .

حيث تنتمى آلة الطنبورة إلي فن الطنبورة، هذا الفن الذي يندرج تحت ما يسمى بقسم الفنون النازحة، وفن الطنبورة نزح للخليج من أفريقيا بحكم التبادل التجاري قديماً بين أهالي وتجار الخليج وأهالي إفريقيا، خاصةً جزيرة زنجبار التي كانت مصدراً لغالبية الفنون النازحة[1].

(١) فيصل التميمى .آلة الطنبورة فى قطر.- الفنون الشعبية.- ع ٣٥ - ٣٦ (يناير - يونيو ١٩٩٢).- ص ١٠٥.

(الفصل الثالث)

(نماذج تطبيقية لتوثيق آلة الطنبورة من المدونات)

وفي هذا الفصل سنقوم بعملية رصد المادة الفولكلورية المرتبطة بآلة الطنبورة من مختلف المدونات، كالكتب، المقالات الدورية، ابحاث المؤتمرات، الدراسات السابقة وما إلي غير ذلك، ثم تصنيف ما تم رصده، وتوثيق ما تم تصنيفه.

وقبل البدء بهذه العملية، سنقوم أولاً بالإشارة إلي المرجع ذاته الذي ستتم عليه هذه العملية، وذلك من خلال ما يعرف بـ "الوصف الببليوجرافى" المتبع في مجال الدراسات الشعبية، كأداة مهمة في عملية التوثيق.

(الوصف الببليوجرافي للكتاب)

فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.- ١٧٥ ص.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تعريف الآلة:-	"الطنبورة آلة موسيقية شعبية مصرية نوبية صميمة من فصيلة آلات النبر الوترية البسيطة القديمة جداً، مازالت مستخدمة حتى اليوم على نفس صورتها التي ابتدعها بها الفراعنة منذ ٣٠٠٠ عام مضت تحت اسم "الكنارة" وبنفس طريقة الضبط والتسوية والصناعة، وبنفس طريقة العزف والأداء، ولها نماذج رائعة في مقبرة الفرعون "أمنحتب الثاني"

	الأسرة الثانية عشر بين عامي (١٩٣٨ – ١٩٠٤) ق.م"[١].
وصف الآلة:-	"الطنبورة عبارة عن قصعة من الخشب أو طبق من الصاج مشدود على وجهها رق من الجلد الرقيق، يخرج منها ذراعان ممتدان من الخشب طولهما من ٥٠ – ٦٠ سم تسمى (المداد)، توصل أطرافهما معاً بعصا أخرى مستعرضة تسمى (الحمالة) وتصنع الأذرع تلك من خشب الأسفندان، وتربط أطراف الأذرع المدادان والحمالة بخيوط من عضلات الثور مع تجميلها وتحليتها بالخرز والنقوش والرقي، كما تربط على العصا المستعرضة خمسة أوتار، طرفها الآخر مثبت في حلقة في وسط أسفل الصندوق المصوت، مروراً على الرق الجلدي فوق فرسة صغيرة من الخشب طولها من ٥ – ٧ سم وعرضها ١ سم، ويوجد على الرق الجلدي عديد من الفتحات الصغيرة للرنين توزع هندسياً بشكل مقبول، وقد توجد فتحتين فقط كبيرتين على جانبي الأوتار، وكانت الأوتار تصنع من أمعاء الماعز أو الإبل، إلا أنها تصنع الآن من أوتار معدنية مثل أوتار الكمان أو الماندولين"[٢].
طريقة النبر:	"تنبر الأوتار باليد اليمني بواسطة ريشة أو قطعة من الجلد السميك الجاف مربوط بخيط قوى في أحد مدادي الآلة، كما تربط الآلة من المدادين بحزام أو حبل طول يلتف حول رقبة العازف لتثبيتها ويضمها العازف بيسراه إلي صدره، كما يوجد عادةً بين وسط كل من المدادين لتستند عليه يد العازف تحت الأوتار"[٣].

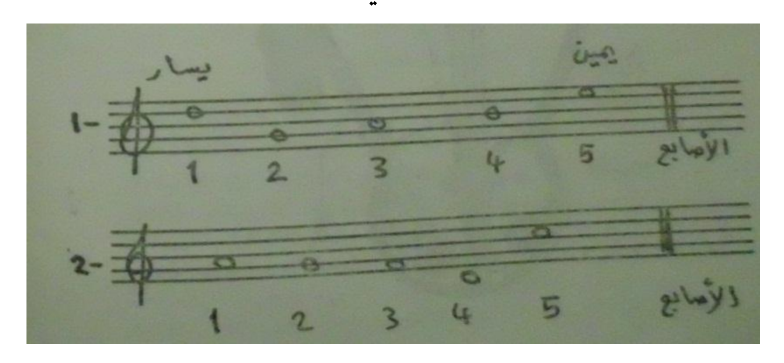
(١) فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ١٣٠ – ١٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٢ – ١٣٣.

(٣)المرجع السابق ، ص ١٣٣.

<table>
<tr>
<td>ضبط الآلة:</td>
<td>"تضبط الآلة حسب نظام السلم الخماسي الخالي من انصاف الأتوان بأوتارها الخمسة التي تربط أطرافها فوق حلقات من القماش المجدول المشدود بقوة، لكي يتسنى للعازف شد أو أرخاء الأوتار لتسويتها على النحو المطلوب، بحيث ترص على أبعاد متساوية"(1).

"وتضبط الطنبورة على عدة أنظمة لتسوية الأوتار كلها خماسية، وعلى عدة تشكيلات أهمها وأكثرها شيوعاً ما يلي:-



(صورة مقتبسة من نفس المرجع توضح طريقة ضبط الآلة)(2)</td>
</tr>
<tr>
<td>طريقة العزف:</td>
<td>"للطنبورة خاصية فريدة في العف ليس لها مثيل في الآلات الوترية الأخرى في أي مكان من العالم، حيث تستند الآلة بالذراع اليسرى، بينما توضع أصابع اليد الخمس خلف الأوتار الخمسة (تحتها) بحيث يخصص لكل وتر أصبع محدد، أما اليد اليمني فتنبر الأوتار كلها معاً بواسطة قطعة من الجلد السميك، ليسمع منها جميعاً صوتاً له ما يشبه (الشنشنة) الإيقاعية المكتومة، أما الوتر المطلوب سماعه فترفع عنه الأصبع الخاصة به ليسمع وحده رنانا واضحاً، وبالتبادل مع الأوتار الأخرى تتشكل الحركة اللحنية</td>
</tr>
</table>

(1) المرجع السابق، ص ١٣٣.

(2) المرجع السابق، ص ١٣٦.

	المطلوبة، وقد يقوم بعض العازفين المهرة أغلظ الأوتار بالأصبع الكبير (الإبهام) لليد اليسرى من خلف الآلة، ليشكل بذلك باص أرضية لإثراء الحركة والنبض الإيقاعي، خاصةً إذا كان يعزف منفرداً"[1].
أماكن تواجد الآلة:-	"تنتشر الطنبورة في جنوب مصر من الأقصر حتى أسوان وإلي الجنوب منها حتى السودان، وهي الآلة الوحيدة الأساسية في الموسيقي الشعبية والفولكلور النوبي من المصريين والعرب والبشاريين والكنوز، وهي القبائل والعشائر النوبية"[2].
حجم الآلة:-	"تعرف لآلة الطنبورة أو الطمبورة أو كما تسمى أحياناً بالقيثارة، نماذج عديدة تتفاوت في الأحجام، ولكن لا يقل طولها العام عن ٤٠ سم ولا يزيد عن ٨٠ سم"، أما أكثر المقاييس للآلة شيوعاً وانتشاراً فهو على النحو التالي:- طول الوتر من عند الفرس ٦٢ سم، الصندوق المصوت من الصاج قطره ٢٧ سم، طول ذراعي المداد من الصاج قطره ٦٥ سم، طول الحمالة أي الضلع المستعرض ٤٥ سم)، وقد لوحظ في بعض النماذج قصر طول المداد الأيمن عن الأيسر بحوالى ٣ – ٦ سم"[3].
مسميات الآلة:-	"تعرف الطنبورة في الدول الإفريقية المجاورة مثل السودان وأثيوبيا والصومال ووسط إفريقيا تحت أسماء عديدة وبنفس الشكل مثل (كِسر – بيذاره – كرار – بيسنكوب أو باسنكوب – جويساركي – نزيرا)، وقد

(١)المرجع السابق، ص ١٣٣ – ١٣٤.

(٢)المرجع السابق، ص ١٣٤.

(٣)المرجع السابق ، ص ١٣٤.

	انتقلت بحكم الجوار والتجارة من دول سواحل البحر الأحمر إلي دول الشاطئ الآخر واليمن (عدن) إلي شواطئ الساحل العماني، ثم إلي سواحل الخليج جميعها، حتى ميناء البصرة العراقي تحت نفس الاسم وبنفس الشكل والتصميم وطريقة العزف، دون استخدامها في المناطق الداخلية لتلك البلاد"[1].
خصائص الآلة:-	"الطنبورة هي الآلة الوترية الوحيدة والآلة الأساسية في الموسيقي الشعبية النوبية، وعادةً ما يصنعها العازف بنفسه ويجملها ويزخرفها حسب هواه لتصبح شديدة الخصوصية به حتى تصبح قطعة من ذاته، كما لها رنين معدني وصوت متميز يحدده شكل وحجم الصندوق المصوت ونوعه، وطريقة شد وتسوية الأوتار ومكان ووضع الفرس على وجه الآلة، ويعتمد على مكان ووضع وطول ذراعي المداان في السطح الجلدي على الطبق الصاج، ليصدر الصوت قوياً واضحاً رانانًا، وتصاحب الطنبورة الغناء والرقص النوبي، وعادةً ما تقوم الآلة بأداء مقدمة منفرة قصيرة، علاوة على بعض الملازمات التي تكمل الجمل اللحنية، أو لملء الفراغات وللزخرفة اللحنية، وأحياناً يؤدى العازف جزءاً صغيراً منفرداً في نهاية القطعة المغناة بما يشبه **Cuda** أو تذييل ليشكل قفلة أو ختام للمقطوعة المغناة أو الراقصة"[2].

(١)المرجع السابق ، ص ١٣٤ – ١٣٥.

(٢)المرجع السابق ، ص ١٣٥ – ١٣٦.

عازفي الآلة:-	"ويقتصر عزف الطنبورة النوبية على الرجال فقط، وغالباً ما يكون المغني الأساسي هو نفسه العازف عليها، وقد تكون الآلة ملكاً خاصاً له أو للمجموعة كلها"[1].
السياق الثقافي الذى تستخدم فيه الآلة:-	"وقد ترتبط آلة معينة بذاتها لاستخدامها في مصاحبة الأغاني أو الرقصات في الأعياد والاحتفالات الشعبية والاجتماعية فقط، بينما تخصص آلة أخرى عند بعض القبائل لمصاحبة جلسات الزار لارتباطها بالطقوس والممارسات السحرية والعقائدية"[2].
مكانة الآلة لدى الجماعات الشعبية:-	"لذلك فهي تعامل بتقدير واحترام كامل وتعطر وتحرق لها البخور خاصةً، وتزين بكمية من المثلثات من القماش المحشوة بالقطن تتدلي من الحمالة"[3].

(١)المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٢)المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(الوصف الببليوجرافي للكتاب)

محمد عمران. آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها.- ط ١.- القاهرة: المركز المصرى والثقافة والفنون، ٢٠٠٧.- ٢٥٥ ص.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

وصف الآلة:	"الطمبورة مثلث في أحد زواياه مصوت، والضلعان الملتقيان في المصوت أحدهما أقصر من الآخر، ويسميان (مدادات) والضلع المقابل للمصوت يسمى (حمالة)، تربط الأوتار الخمسة في حلقات من القماش (حويان) ملفوفة حول (الحمالة)، وتلف كل (حواية) مع دفعها ناحية المداد الطويل فتشد الأوتار، على أن هذا الوصف للطمبورة لا ينطبق من حيث التفاصيل على نموذجين أثنين، فالصندوق المصوت قد يكون من قصعة كبيرة أو صغيرة أو من الخشب المنحوت أو أن يكون مجرد خوذة معدنية قديمة، وقد تصنع مدادات الطمبورة من عيدان الأشجار، وقد يكون فى الرق الجلدي للمصوت ثقبان مستديران متقاويان، أو ثلاثة، كما تتعدد هذه الثقوب صغيرة غير متساوية وغير منتظمة، أما الأوتار فمن السلك الصلب وقد يكون من أمعاء الحيوان أو من النايلون وقد يزداد عددها

	ليصل إلي ستة أوتار[1].
حجم الآلة:	"وفي حجم الطنبورة تفاوت كبير بين النماذج، ولكن الطول لا يقل بحال عن ٤٠ سم ولا يتجاوز ٨٠ سم"[2].
ضبط الآلة:-	"تسوى أوتار الطمبورة إلي بعضها البعض يلف حلقات من القماش (حويان)، حول (الحمالة) مع دفع هذه الحلقات جهة المداد الكبير أو القصير حتى توافق السمع، هذا التوافق لا يخرج عن كونه أبعاداً سليمة خماسية التكوين"[3].
أسماء أوتار الآلة	"يطلق أهالي النوبة على أوتار الطمبورة عدة اسماء محلية، أكثرها ذيوعاً هي تلك التي يسمون فيها الوتر الأول من أسفل (المسكين)، يليه (أجوج)، و(مأجوج)، و(الحر)، ثم (الرد)"[4].
السياق الثقافي الذى تستخدم فيه الآلة	"الطمبورة آلة محبوبة في الصعيد الأعلي، وخاصةً عند النوبيين والبشاريين، وهي آلة يمكن أن تكتفي بذاتها في الأداء، فهي ليست إلا جزءاً ممن يعزف عليها، وهواة الطمبورة في النوبة يعزفون ما يسمونه (المجادعة)، وهي مجاورة بين العازفين بغيان، وهما يتحاوران ويتبادلان استخراج الألحان أحلي ما يكون من آليتهما، وتحترف العزف على الطمبورة فرق متخصصة، فنجد آلة من الطمبورة أو آلتين تعرفان معاً بطابع متميز ألحاناً خماسية السلم، وبجانب ذلك تستخدم الطمبورة

(١) محمد عمران. آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها.- ط ١.- القاهرة: المركز المصرى والثقافة والفنون، ٢٠٠٧.- ٢٥٥ ص.- ص ١٤٠.

(٢)المرجع السابق ، ص ١٤١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤٢.

(٤) المرجع السابق، ص ١٤٢.

	(وخاصةً الكبير منها) استخداماً طقوسياً لدى الجماعات المنظمة للزار المعروفة باسم "فرق الزار السوداني"، وتعد الطمبورة لدى هذه الجماعات الآلة الرئيسية التى تصاحب مراحل العلاج في الزار حتى باتت هذه الجماعات تعرف أيضاً باسم "فرق زار الطمبورة"، ويشيع لديهم ولدى مريديهم أن للطمبورة قوة خاصة تؤثر في الأرواح المتلبسة أجساد المرضي، ومن ثم اكتسبت الطمبورة في هذا الاطار ولا تزال قدسية خاصة انعكست على طريقة التعامل مع الآلة، حيث يخصص لها مكان معين لا يوضع فيه شئ غيرها، كما يخصص لرعايتها وللعزف عليها فرد بعينة يقوم بصيانتها ويغسلها بماء الورد قبل العزف عليها، وربما لذلك توجد الطمبورة عند جماعات الزار مزينة بالأقمشة الملونة وبالأحجبة ومسابيح الخرز المثبتة في زواياها، وتستخدم الطمبورة في فرق الزار بصحبة طبل المراوس والمنجور فقط"[1].

(الوصف البيبليوجرافي للكتاب)

غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقي الكبير.- ط ١.- مج ٤.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.- ٤٩٦ ص.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(١) محمد عمران. آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها، مرجع سابق، ص ١٤٣.

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

اسم الآلة:	"الطنبور – بالضم، آلة من ذوات الأوتار التى تقسم بالأصابع، وهو أقدمها استعمالاً، واللفظ معرب عن الفارسية: (دُم بِرَه)، ومعناها: ذيل الحمل[1]، على سبيل التشبيه به لصندوقه المصوت"[2].
تعريف الآلة:	"والطنبور أقدم في الوجود من آلة العود، ويتميز عنه بطول الساعد وكثرة الدساتين فيه، وأقدم أصنافه الطنبور القديم، الذى كان يستعمل في الأسرة الثامنة عشرة، والمُحدث منه أصناف تختلف باختلاف الحجم والهيئة وعدد الأوتار وتسوياتها، في كل، وتخرج من الطنبور نغم حلو متموج في السمع، يحدث من سحب الأصابع على طول الساعد، وهذه الخاصية فيه، ولو أنها من مميزات نغم الطنبور، إلا أن الحذاق من القدماء العرب كانوا يرون في ذلك عيباً فيه، عند اقتران النغم في التلحين بحروف الأقاويل، فكان يبدو أن نغم العود أفصح وأبين، فقد كان إسحاق بن إبراهيم الموصلى يقول "غناء الطنبور كله ضعيف" وذلك من وجهة أن نغم العود أفخم تفصيلاً عند اقترانها بفصول المصوتات من الحروف"[3].
أماكن انتشار الآلة	"وآلة الطنبور قليلة الاستعمال في مصر الآن، وأكثر استعماله في تركيا وايران وأسيا الصغرى وسوريا، ومن المؤسف أن ينقرض مثل هذه الآلة البديع"[4].

(١) الطنبور والطنبار، معروف، فارسى معرب دخيل، أصله "دُنِبه بِره"، أى يشيبه ألية الحمل، فقيل: طنبور، وعن الليث: الطنبور الذى يلعب بع يعرب، وقد استعمل في لفظ العربية، والقديم من الطنابير، إنما كان يرتب في كل منها وتران، الأول يسميه العرب (البم)، ويسمون الثانى (الزير).

(٢) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير.- ط ١.- مج ٤.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.- ٤٩٦ ص.- ص ٤١.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٤)المرجع السابق ، ص ٤٢.

مكونات الآلة:-	"والأشهر في الطنابير المحدثة أن تجعل أوتارها من السلك الصلب أو النحاس، ويبدو أنها كانت في القديم منها ابتداءً تصنع من أمعاء الحيوان، وقد تجعل حاملة الأوتار فيه متحركة على سطح الصندوق، وتارة تكون ثابتة فيه، ومضرب الأوتار في الطنبور قطعة من القرن، قصيرة إلي حد ما، وليس في سطوح الصناديق من الطنابير، فتحات كما في العود، وإنما توجد ثقوب في أماكن محدودة منها، ولذلك تسمع أنغام الطنبور عميقة مدوية جادة أكثر الأمر، وعند أوتاره خمسة بعضها مزاوج"(1).
ضبط الآلة	"ولأصناف الطنابير طرائق في تسويات أوتارها، تختلف باختلاف عددها، مفردة في ذواتها أو مزاوجة، غير أن المبدأ في ذلك أن يكون مطلقاتها على طبقات نغم أصلية، اعتادها أهل الصناعة، وهي خمس تعرف بأسمائها كما في العود، وهي أيضاً كذلك في الحناجر القوية الطيبة التصويتات، طبقة "يكاه" وصياحها بالقوة، والطبيعي فيها أن أثقلها تمديداً بمعدل ٨٠.٠٠ ذبذبة تامة، مقابلة في الدوزان نغمة (مى mi) الثقيلة. طبقة "عجم العشيران" مع صياحها بالقوة، وأثقلها تمديداً في الألحان العربية بإزاء نغمة (صول sol) الوسطى الثقيلة بمعدل ٩٦ ذبذبة تامة في الثانية، بحسب التسويات الطبيعية. طبقة "راست" صياحها بالقوة، وأثقلها بمعدل ١٠٨.٠٠ ذبذبة تامة، مقابلة لتمديد نغمة (لا la). طبقة "الدوكاه" وصياحها بالقوة، وهذه أيضاً من النغم الأوساط، بمعدل ١٤٤.٠٠ ذبذبة تامة، مقابلة في الدوزان نغمة (سى si).

(١)المرجع السابق ، ص ٤٢.

طبقة "جهاركاه" وصياحها بالقوة، وأثقلها بمعدل ١٢٠.٠٠ ذبذبة تامة، وهي من النغم الأوساط بين الحدة والثقل، مقابلة لتمديد نغمة (رى Re).

ولأصحاب الصناعة من الحذاق في مزاولة نغم الطنابير فنون ومذاهب في تسوية أوتار كل صنف منها، تبعاً لعددها، دون أن ينظر إلي اختلاف تسوية عن الأخرى في صنف واحد، لآن المبدأ عند أصحاب الطنابير هو كمال الملائمة والترتيب بين نغم مطلقات الأوتار، بعضها إلى بعض تباعاً بين كل وترين، ومع ذلك، فالطنبور ذو الوترين، يشد أولهما وهو الأعلى في الترتيب على طبقة ثقيلة من تلك الأربع الأصلية، ثم يجعل الثاني الذي يليه حدة، إما صياحاً له بالقوة أو على نسبة ما، من الاتفاقات أو المتجانسات المعهودة، ثم يعتمد المؤدى في التلحين على نغم الوتر الثاني، وقد يجعل الوتران مزاوجين، وقد يجعل أولهما فرداً".

"والطنبور ذو الثلاثة الأوتار، قد يسوى فيه الوتران الأول والثاني كتسوية الطنبور ذي الوترين، أو بوجه آخر، ثم يعتمد المؤدى على الوترين الثاني والثالث، وهو الأحد طبقة في التلحين، وقد يعتمد على الثالث منها، وهذه الثلاثة الأوتار قد تكون مزاوجة، وقد يكون أحدها وهو الأول الأثقل فرداً.

"والطنبور ذو الأربعة الأوتار، كذلك، قد يجعل فيه نغمة مطلق الوتر الأول ثقيلة، ثم تسوى الأوتار الثلاثة الأخر تسوية الطنبور الثلاثي الأوتار، مع مراعاة الملائمة والكمال بين نغم المطلقات جميعاً، ثم يعتمد المؤدى في التلحين على نغم الوترين الثاني والثالث، أو على نغم الوترين الثالث والرابع، واعتبار النغم الباقية كمالات واتفاقات لتلك".

	"والأوتار الأربعة، في الطنابير الكبيرة عادةً، إما أن تكون مزاوجة جميعاً، أو يكون الوتران اللذان يعتمد عليهما في التلحين، كل منهما ثلاثي القوى، ويمثل هذا الإجراء في التسويات يمكن التمييز بين الطنابير الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، دون خلط بين صنف وآخر"(١).
أنواع الآلة:	"(طنبور بزرك):- "بزرك" لفظ عن الفارسية، يعني الكبير أو الفخم، يطلق على صنف من الطنابير الشرقية والخراسانية، التي يبدو في هيئتها فخامة وعظمة وفضل صنعة، وقد جاء ذكر هذه الآلة في كتاب "وصف مصر"، وكأنه الطنبور الشرقي على التسوية التي أوضحناها بإزائه، أما في كتاب (تاريخ الموسيقي العام) لفيتيس، بالفرنسية، فقد ذكر المؤلف أن هذه الآلة غير ذلك، وأن له عشر ملاو، وصندوقه المصوت أكثر استطالة، ويصنع من خشب الدردار، قطعة واحدة تحفر بعناية وتجهز لهذا الغرض، ويتميز بأن يكون محدب الظهر، من جنس الطنبور البلغاري الصغير، فإما وجه الصندوق من الأمام فهو من الخشب الأبيض الرقيق، ويتألف من ثلاث قطع، تلصق إلى بعضها، ويمتد أوسطها، وهو أعظم الثلاثة، حتى يغطي جزءاً من ساعد الطنبور الداخل من أسفل الصندوق"(٢). (طنبور بغدادي):- "الطنبور البغدادي هو الطنبور العربي القديم، الذى كان يسمى في الجاهلية طنبور المراثي، حيث كان يستعمل في غناء النصب على مذهب

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٤٣ – ٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٥.

النوح، وإنما سماه كذلك أبو نصر الفرابي المتوفى سنة ٣٣٩ هـ، نسبة إلي بغداد، التي كتب فيها كتابه المشهور (الموسيقى الكبير) وذكر له تسوية قال "أنها التي كانت تستعمل عند عرب الجاهلية"[١].

(طنبور بغلمه):-

"وهذه التسمية وردت كذلك في كتاب (وصف مصر)، في القول عن الطنبور البلغاري، والأشبه أنها محرفة عن أهل الصناعة في مصر عند النطق باسم "البلغاري"[٢].

(طنبور بلغاري):-

"بلغاري نسبة إلي بلاد البلقان غربي تركيا، وهو صنفان من الطنابير الصغيرة ذات الوترين او الثلاثة، كل منهما بإزاء صنف من الطنابير الكبيرة، وقد اختلف القول عنهما في المراجع القديمة، كما اختلف أيضا في صنفي الطنبور الكبير، والأتراك يسمونه (ساز)، فأحدهما مشتق من الطنبور الكبير المسمى (بزرك)، وطوله من أدناه إلي أقصاه قريب ٢٧.٠٠ بوصة، وصندوقه المصوت قطعة واحدة، محفورة على هيئة نصف كمثراة محدبة الأسفل، ووتراه، كل منهما ثلاثي القوى، وهذا الصنف، ثلاثته جميعاً من السلك الصلب، يشد الأول منها على طبقة "قرار الجهاكاه" بإزاء تسديد نغمة (ري) الثقيلة بمعدل ٧٢.٠٠ ذبذبة تامة، والوتران الآخران يشدان جميعاً على طبقة "الراست" بإزاء تسديد (لا) الوسطى بمعدل ١٠٨.٠٠ ذبذبة تامة، والوتر الثاني منه، أحدهما الأول في الترتيب من السلك الصلب، والآخران

(١)المرجع السابق ، ص ٤٨.

(٢)المرجع السابق ، ص ٤٨.

من النحاس الأصفر، تشد جميعاً على طبقة "الراست" بتسديد (لا) الوسطى بمعدل ١٠٨.٠٠ ذبذبة تامة، وهو الذي يعتمد عليه الضارب، والأوتار الستة جميعاً في هذا الصنف من الطنبور تتيح لآن تسوى تسوية الطنبور الثلاثي الأوتار، والصنف الثاني من الطنبور البلغاري، هو في الحقيقة مشتق من الطنبور الشرقي، ليكون أصغر حجماً، حيث يبلغ طوله ٢٣.٠٠ بوصة تقريباً، وصندوقه يتألف من شرائح تلصق إلي بعضها على تجويفه، ويرتب فيه وتران مزاوجان، أولهما وتران من السلك الصلب يجعل أحدهما أثقلهما طبقة على قياس نغمة "قرار الجهاركاه" في العود بإزاء تسديد (ري) الثقيلة، وثانيهما يجعل بإزاء طبقة "الراست" على تسديد (لا) الوسطى، والثاني وتران، أولهما في الترتيب من السلك الصلب، وثانيهما وهو الأخير من النحاس، يشدان جميعاً على طبقة "الراست" مساوية تسديد (لا) الوسطى، وهو الذي يعتمد على الضارب في أداء الألحان دخولاً إلي المنطقة الجادة، ويجعل نغم الوتر الأول كمالات له، وهذه التسوية لا تختلف عن تلك، إلا في اضافة وتر ثالث لكل من وترى الطنبور"(١).

<u>(طنبور تركي):-</u>

"ويسمى "الطنبور الكبير" حيث يبلغ طوله من بيت الملوى إلي نهاية الصندوق قريباً من أربع وخمسين بوصه، وله ساعد طويل تمتد عليه الدساتين مستعرضة إلي ما بعد إلتحام الساعد بالصندوق المصوت، وهو من الطنابير المحدثة بوجه ما، ويتميز بأن صندوقه كروي الشكل، أكبر قليلاً من النصف، وقطره حوالى ١٢.٥ بوصة، وعمقه نصف قطره، ويعد أكملها صناعة وأغزرها نغماً، حيث ترتب فيه الدساتين حتى تحيط بضعف ذي

(١) ا مرجع السابق، ص ٤٩ – ٥١.

الكل، من أثقلها عند الأنف إلي أعلاها قرب إنتهاء الساعد، وترتب فيه أربعة أوتار من السلك الصلب، مزواجة كل منها نغمة مع قرارها، في الثلاثة الأوتار الأولي، والرابع مزاوجاً بنغمة واحدة، وفيه تسويات أشهرها، أن يشد الوتر الأول مزاوجاً بنغمتي "الدوكاه" وقرارها، على التسوية الطبيعية، بتمديد نغمة (سي) بمعدل ٦٠/ ١٢٠ ذبذبة تامة، ويجعل الوتر الثاني كذلك على نغمتى "الجهاركاه" وقرارها بتمديد (ري) بمعدل ٧٢/ ١٤٤ ذبذبة تامة، ثم يشد الوتر الثالث بأن يجعل بإزاء نغمتي "النوا وقرارها" على تمديد (مي) بمعدل ٨٠/ ١٦٠ ذبذبة تامة، فأما الرابع فيجعل مزاوجاً بنغمة واحدة هي (قرار النوا) فيما يسمى نغمة "يكاه" على تمديد (مي) بمعدل ٨٠.٠٠ ذبذبة، وهذه التسوية هي التي ذكرت عن الطنبور التركي في كتاب (وصف مصر)، ونقلت كذلك في كتاب (تاريخ الموسيقى العام) بالفرنسية لفيتيس"[١].

(طنبور خراساني):-

"نسبة إلي خراسان، وهي بلاد الجزء الشرقي والشمالي من فارس القديمة، والطنبور الخراساني أقدم أصناف الطنابير في أسيا الصغري، وهي موطنه، حيث ذكرها أبو نصر الفارابي في كتابه قائلاً "إن هذه الآلة قد تختلف بخلقها اختلافاً ما عند أهل البلدان المختلفة، وتختلف أيضاً في الطول والقصر والعظم والصغر، ويستعمل فيها كلها وتران متساوية الغلظ، وهذا الوتران يربطان في قائمته، التي تسمى "الزبيبة"، ثم يمران متوازيين فيجوزان على الحاملة التي على وجه الآلة، ويبعدان ما بين الوترين، ثم يمر

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٥٢ – ٥٤.

الوتران من الحاملة على التوازي إلي أن ينتهيا إلي أنف هذه الآلة، ويجوزان هنالك في مجازين متباينين، بعد ما بينهما مساوٍ لبعد ما بين تحزيزى الحاملة، وينتهيان بعد ذلك إلي ملويين موضوعين على مكانين متوازيين من جانبي الآلة، ودساتينها كثيرة مشدودة فيما بين الأنف إلي قريب من منتصف طول الآلة، مما يلي آخر الجزء المستدق منها، فمن دساتينها ما يلزم أمكنة واحدة بأعيانها عند كل إنسان وفي كل بلد، ومنها ما قد تتبدل أمكنتها حتى تكون أمكنة بعض الدساتين من هذه الآلة عند قوم غير أمكنتها عند أخرين، غير أن من هذه المتبدلة ما استعمالهم لها أكثر، ومنها ما استعمالهم لها أقل، بالاضافة إلي أن تسويات هذه الآلة هي تسوية (المزاوج، النجاري، العود، الطنيني)، إلا أن دساتين الطنبور الخرساني كانت تشد، في زمانه على ترتيب الجنس ذي المدتين، ويعتمد المؤدى على نغم الوتر الثاني"[١].

<u>(طنبور سوداني – جانبري):–</u>

"صنف من الطنابير الصغيرة القديمة، قريب الشبه من الطنبور العربي، أو المصري القديم، يستعمل الآن في شمال إفريقيا، جلبه المهاجرين من بلاد النوبة، ولذلك يسمى بلهجتهم "جانبري" بالتحريف عن "طنبوري" وفي تونس والمغرب يسمونه "طنبور قابيل، أي طنبور القبائل، ويشد فيه عادةً وتران من الجلد ويتميز في تسوية النغم الحادث منهما بهيئة السلم البدائي الخماسي النغم، على الوجه الذي كان يسمع من الرباب الحبشي القديم، المسمى عندهم أيضاً "طنبوره"، وهذا السلم يدغم فيه نغمتا (دو – فا)، وذلك لسوء ائتلافهما في الترتيب الفيثاغروي القديم، ولذلك يختفي النطق بإحداهما مع ما يكتنفهما من النغم الخمس الباقية، التي تبدو ظاهرة فيه، ومع

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٥٤ – ٥٦.

ذلك فالطنبور السوداني لا توجد فيه دساتين تحد نغم الحادثة في وتريه، وإنما نغم منه بالحس والتجربة، على تسوية السلم الخماسي القديم، وقد يكون المحدثون الآن أكثر نظراً في ذلك، وصححوا تلك التسوية القديمة بما يقابل استعمال العرب"[1].

(طنبور شامي) "بزق":-

"الطنبور الشامي يعني السوري، مما يستعمل في بلاد الشام، وفي أنحاء الموصل، وهو من جنس الطنابير الصغيرة المحدثة الصناعة، ويطلقون عليه هناك اسم (بزق)، والأصل فيها بالتحريف عن الفرنسية التي كانت تطلق عامةً على أصناف الدفوف والنقارات، وما يشابهها من ذوات الأوتار التي تصنع صناديقها المصوتة مجوفة ثم تغطي من الجلد الرقيق لتفخيم الصوت، والطنبور الشامي هو الأخص بهذه التسمية، من الطنابير الصغيرة ذات الوترين الكاملة الدساتين، ولها في موطنها بالشام مزاولون يجدون العمل عليها، وتسوية أوتار هذه الآلة، أن يشد فيه وتران مزاوجان من الصلب، أحدهما الأول بإزاء نغمة "يكاه" في آلة العود، على تمديد نغمة (مي) الثقيلة بمعدل ٨٠.٠٠ ذبذبة تامة، في كلاً وتريه، والزوج الثاني، يشد فيه الأول على تلك الطبقة بعينها، ويشد ثانيهما صياحاً لنغمة مطلق الزوج الأول، بإزاء نغمة (نوا) في العود على تمديد نغمة (مي) الوسطى بمعدل ١٦٠.٠٠ ذبذبة تامة، ثم يعتمد المؤدى على نغم الوتر الثاني المزاوج بالقوة، ويجعل نغم الوتر الأول كمالات لتلك في اتجاه الطبقات الثقيلة، وقد يسوى وتراً الطنبور الشامي تسوية أخرى، غير أن هذه هي المستعملة على الأكثر فيه"[2].

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٥٧ – ٥٨.

(٢)المرجع السابق، ص ٥٨ – ٥٩.

(طنبور شرقي):-

"صنف من الطنابير الكبيرة، يربو طوله عن المتر، القديم منه ثنائي الأوتار المزدوجة، يبدو أنه يسوى تسوية الطنبور الخراساني، فأما المحدث، فالأكثر أنه ثلاثي الأوتار من السلك، وفيه نوعان، القديم منه يبدو صندوقه على هيئة كمثراه مستطيلة محدبة الظهر، والمحدث صندوقه أعرض وأقصر، قريب من شكل صندوق عود صغير، والأوتار الثلاثة يجعل أولها وثالثها، كلاهما مزاوج القوى، فأما الوتر الثاني فهو مفرد عادةً، وقد يجعل زوجاً، فالأول من هذه يصنع من النحاس مزاوجاً، ويشد أكثر الأمر على قياس طبقة "الراست" في آلة العود، مساوية تمديد (لا)، والثاني يجعل، أيضاً، من النحاس مفرداً، ويشد على طبقة "اليكاه" في آلة العود مساوية (مي)، والثالث يجعل من الصلب مزاوجاً، ويشد حتى تصير نغمة مطلقة مساوية في العود طبقة "الدوكاه" على تمديد (سي) في الثانية، وبذلك يبدو الطنبور على هذه التسوية، كأنه يؤدى وظيفة طنبورين، كل منهما ثنائي الأوتار، وهي إحدى تسويات الطنبور الثلاثي الأوتار، فقد يعتمد المؤدى على الوتر الأول ويجعل نغم الوتر الثاني كمالات له إلى الجهة الأثقل، أو يعتمد المؤدى على الوتر الثالث، ويجعل نغم الوتر الثاني كمالات له كذلك، وقد يعتم أيضاً على نغم الوتر الثاني، ويجعل نغم الوترين الأول والثالث كمالات له من الجانبين، وهذه التسوية هي أن يكون بين الأوسط والأول بعد ذى الأربعة صعوداً، وبين الأوسط والثالث بعد ذي الخمس كذلك، وقد ترتب الأوتار ترتيباً آخر ويزاوج الوتر الأوسط، دون التقيد بتسوية محدودة فيه، وهذا الطنبور بعينة جاء ذكره في كتاب (وصف مصر) باسم (طنبور بزرك)، وفيه ثلاثة أوتار معدنية، الأول وتر من النحاس مثلث القوى، بإزاء **نغمة (لا La)**، وهي

"الراست" في التسويات الطبيعية بمعدل ١٠٨.٠٠ ذبذبة تامة، والثاني وتر من الصلب مزاوج القوى بإزاء نغمة (سي**Si**)، وهي طبقة "الدوكاه" بمعدل ١٢.٠٠ ذبذبة تامة، والثالث وتر مفرد من الصلب على نغمة (مي **Mi**) الثقيلة، وهي طبقة "اليكاه" بمعدل ٨٠.٠٠ ذبذبة، وهي تسوية تبدو شاذة، بالنسبة للترتيب العكسي في الأوتار، ولكنها يمكن أن تصلح في الطنابير، بأن يعتمد المؤدى على الوتر الثاني، ويجعل الثالث تكميلاً له إلي الطبقات الوسطى والثقيلة، أو يجعل الأول مكملاً للثاني في اتجاه الطبقات الحادة، وكأنه يعمل على طنبورين كل منهما ثنائي الأوتار"[١].

(طنبور عجمي):-

"الطنبور العجمي، هو ما كان يعرف قديماً في أشعار العرب باسم "البربط" أو العود الفارسي، وهو صنف قديم مستقل في هيئته عما هو معهود في الطنبور، وذلك لآن صندوقه المصوت يختلف عن جميع الطنابير، فهو مصنوع من قطعة واحدة من الخشب الصلب الخفيف، فرغت بعناية شديدة بحيث يبدو كأنه صندوقان صغيران متجاوران، فأقربهما إلى ساعد الطنبور مغطي بوجه من الجلد، والآخر عند نهايته له وجه من الخشب الرقيق، حيث ترتكز عليه حاملة الأوتار، وهو من الطنابير الثلاثية الأوتار، ويشد فيه عادةً، أوتار من السلك الصلب، أولها في الترتيب فرداً، وهو الأثقل طبقة، شبيه بوتر "اليكاه" في آلة العود على متديد "قرار الجهار كاه" (ري) الثقيلة، والثاني يشد على بعد ذي الخمسة القوى من الوتر الأول، مزاوجاً بالقوة، بأن تجعل نغمة أحد وتريه بإزاء نغمة "الراست" والتالي بإزاء نغمة صياحها، كما في وتر "الكردان" في العود، والثالث يجعل مزاوجاً كلاهما

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٦٠ – ٦٢.

على طبقة صياح الوتر الأول الأثقل، وهي طبقة "الجهاركاه"، ثم يعتمد المؤدى على هذين الوترين في الأداء نزولاً إلى الطبقات الثقيلة، وقد تسوى الأوتار غير ذلك على إحدى التسويات الملائمة التي تجعل، عادةً في الطنابير الثلاثية الأوتار"(1).

(طنبور عربي) "بغدادي":-

"أقدم أصناف الطنابير الشرقية وأصغرها حجماً، يسمى أيضاً، الطنبور البغدادي، وكان العرب في الجاهلية يستعملونه في غناء النصب، ويسمونه "طنبور المراثي"، حيث كان أصحاب الغناء على مذهب النياحة يؤدون عليه أشعار الرثاء، ذكره الفرابى في كتابه (الموسيقي الكبير) باسم "الطنبور البغدادي، غير أنه لم يصفه من حيث الهيئة والحجم، إنما ذكر أنه يرتب فيه وتران أحدهما الأول وهو الأثقل طبقة، ويسمى (البم) والذي يليه يقال له (الزير)، ثم أسهب في تفصيل تسوية الوترين بحسب استعمال العرب في الجاهلية"(2).

(طنبور المراثي):-

"وهو الطنبور العربي أو البغدادي كما ذكره أبو نصر الفارابي في كتابه (الموسيقي الكبير)، ولفظ المراثي، ولو أنه مضطرب في المخطوطات الأصلية القديمة، لهذا الكتاب، حيث قد يقرأ "الميزاني أو الميراثي" غير أنه قد تبين أن التسمية الأصح هي "طنبور المراثى"، حيث كان يغني عليه أشعار الرثاء في

(1) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٦٢ ـ ٦٤.

(2) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٦٥.

السرادقات، على مذهب النوح في الطريقة التي يسميها العرب قديماً النصب"[1].

(طنبور مصرى قديم):-

"وهو أقدم أصناف الطنابير في بلاد المشرق، ويرجع إلي الأسرة الثامنة عشرة، بدائي المظهر، له صندوق نصف بيضاوي الشكل تقريباً، وبعضه يبدو على استطالة قليلاً، يدخل فيه ساعد طويل يبلغ ثلاثة أمثال طول الصندوق أو أقل، وكان يرتب فيه وتران يعتدان على الساعد من أنف الطنبور عند الملوى إلي حاملة على الصندوق ترتفع بهما قليلاً ثم ينحدر الوتران جميعاً إلي نتوء خلف الصندوق قرب السطح فيربطان فيه وله مضراب صغير من القرن أو الخشب يعلق في نهايته عند الصندوق، ومزالة آلة الطنبور المصري يبدو أنها كانت قديماً خاصةً بالنساء والفتيات فكن يستعمله وقوفاً، تحرجاً من الجلوس به، أما الرجال فكانوا يضربون عليه وقوفاً وجلوساً أيضاً، رغم أن مزالة الواقف به أمكن في الأداء، ولم نجد في الأثار المصرية تسمية بعينها يعرف أو يميز بها الطنبور خاصة، كما أن أصحاب النظر في ذلك يطلقون اللفظ الأعجمي (لوت) في أصناف ذوات الأوتار التي من جنس العود دون تخصيص في النوع، وفي كتاب (الموسيقى الفرعونية) لهانز هكمان، جعل العود مرادفا لاسم الطنبور، وكلاهما باسم (لوت)، فتسوية وتر الطنبور المصري القديم عادةً، هي التي توجد في الطنبور العربي القديم، أو هي التي في الطنبور الشامي المحدث الآن"[2].

---

(١) غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٧ – ٧٠.

(الوصف الببليوجرافي للكتاب)

محمد شبانه. أغاني الضمة في بورسعيد.- القاهرة: دار الزعيم للطباعة الحديثة، ٢٠٠٦.- ٣٦٧ ص.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تعريف الآلة:-	"من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي عرفت في عصور ما قبل التاريخ، وتشير الدراسات إلى أن آلة " الكنارة" ظهرت لأول مرة في عهد الدولة الوسطى المصرية، وهي تشبه آلة الطنبورة النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف، ولازالت تصنع بنفس الشكل حتى الآن في مناطق أسوان والنوبة"[١].
مسميات الآلة:	"كانت تسمى الطنبورة بـ "كنر" و"كنارة"[٢].
حجم الآلة:	"الطنبورة أكبر حجماً من آلة السمسمية"[٣].

(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

(٣)المرجع السابق ، ص ١٩٠.

أوتار الآلة:	"استمرت الطنبورة محافظة على عدد أوتارها، وهو ستة أوتار، بل ولم تظهر محاولات لزيادة أوتارها"(1).
خامات الأوتار	"تصنع الأوتار المستخدمة في الطنبورة من أمعاء الحيوان أو من النايلون"(2).
صوت الآلة	"يصدر عن أوتار الطنبورة صوتاً غليظاً داكناً"(3).
طريقة العزف	"يقوم العازف بالعزف على الطنبورة وهو في وضع الجلوس فقط، نظراً لكبر حجمها وثقل وزنها"(4).
أداة العزف:-	"يستخدم عزف الطنبورة "مسواك" من قرن الحيوان"(5).
ضبط الآلة:-	"تضبط آلة الطنبورة تبعاً للسلم الخماسي الأفريقى"(6).
ضبط الأوتار:	"تستخدم حوى القماش في ضبط أوتار آلة الطنبورة"(7).
السياق الذى تستخدم فيه الآلة:-	"تستخدم آلة الطنبورة في مصاحبة طقس الزار، وخاصةً الزار السوداني"(8).
تصنيف الآلة:-	" تصنف آلة الطنبورة طبقاً للتصنيف العلمي للآلات الموسيقية،

(1) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(2) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(3) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(4) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(5) المرجع السابق، ص ١٩١.

(6) المرجع السابق، ص ١٩١.

(7) المرجع السابق، ص ١٩١.

(8) المرجع السابق، ص ١٩١.

	والذي قدمه العالمان "كورت زاكس" و "إبريش هورنبستيل"، من الآلات وترية الصوت، أي الآلات التي يصدر الصوت منها من خلال اهتزاز الأوتار[1].
حدود انتشار الآلة:-	"الطنبورة عرفتها القبائل الإفريقية القديمة، واستخدمتها قبائل البجة في بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب في النوبة، ثم انتقلت إلي سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة، وواصلت المسيرة وانتقلت إلي اليمن مارة بالسواحل الجنوبية والبلاد العمانية، لتستقر على سواحل الخليج العربي والبصرة[2].
مسميات الآلة:-	"تعرف الطنبورة بهذا الاسم في بعض دول الخليج العربى، وفي أثيوبيا تسمى بـ "الكرارة"، وفي السودان تسمى بـ"الطمبور" أو "الربابة"، واسمها النوبي "كِسر"[3].
وصف الآلة:-	"بالرغم من تشابه الآلة في كثير من الأماكن، إلا أنها تختلف في نوع الخامات التى تصنع منها، وذلك حسب المكان الذي توجد فيه، وحسب الخامات المتوفرة في هذه البيئات، وعلى الرغم من اختلاف المواد التي تصنع منها الآلة، إلا أن لها شكل واحد وأحجام متقاربة إلي حد كبير، حيث تصنع آلة الطنبورة محلياً بأية أدوات متاحة مثل طبق صاج يمثل الصندوق المصوت "القصعة"، ويتراوح قطره بين ٢٧ – ٣٠ سم، وقد يصنع الصندوق المصوت من الخشب، وذراعان من الخشب طول الأيمن ٦٢ سم، والأيسر ٦٨ سم، ويسمى كل منهم

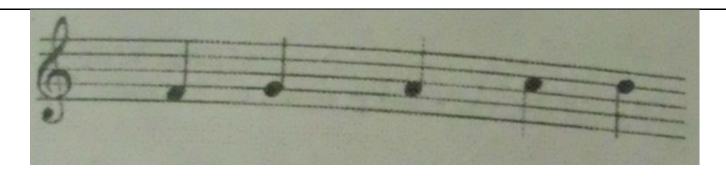
(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة في بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٢.

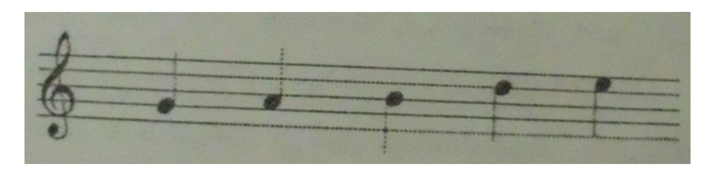
(٣) المرجع السابق، ص ١٩٢.

	"المداد" أو "دجلان"، ويصل بين الذراعين من أعلى قضيب خشبى طوله ٤٣ سم يسمى "الحمالة" أو "الفرمان"، ويربط الذراعان بطرفى القضيب الخشبي بخيط من أوتار عضلات الحيوان، ويشد على الطبق "الصندوق المصوت" غشاء جلدي مرن، تعمل فيه عدة فتحات مختلفة الأشكال لخروج الصوت، ويدخل طرفا الذراعين في ثقبين من الغشاء الجلدي ويثبتان بشكل محكم، وعلى الذراع الأفقي "الفرمان" تشد خمسة أو ستة أوتار، كانت تجهز في الماضي من أمعاء الجمال، أما الآن فتصنع من النايلون، وقد رصت على أبعاد متساوية فوق حلقات من القماش المجدول، بحيث يمكن بواسطتها شد الأوتار وتسويتها، وتزين الطنبورة بألوان مختلفة من الخرز[1].
ضبط الآلة:-	"تضبط الطنبورة في إحدى طبقتين، خفيضة وتعرف باسم "زبيدي" أو طبقة مرتفعة وتعرف باسم "الشامي، ومن المسلم به أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي (pentatonic) وهو من السلالم التي استخدمت في موسيقي الحضارات القديمة في أسيا وأفريقيا وحوض البحر المتوسط، وكذلك في موسيقي البربر وبلاد النوبة، ومازال هذا النظام السلمي مستخدماً حتى الآن في كثير من هذه البلاد، ويتميز هذا السلم بتفادى مسافة نصف بعد النغمة، وتشتمل نغمات السلم الخماسي على الأبعاد التالية: (بعد النغمة الكامل – بعد النغمة ونصف)، ويتكون نظام السلم الخماسي من هذه النغمات:

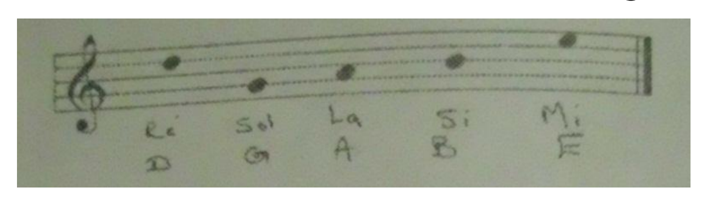
(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩٣.

<table>
<tr><td></td><td>


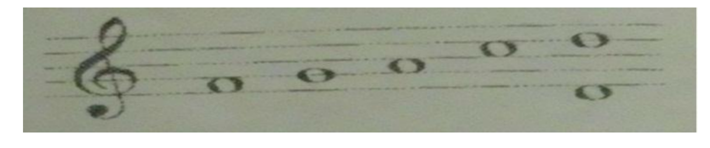
أو هذه النغمات:



وقد أوردت الدراسات التي تناولت الآلة، تسويات متعددة، وقد وردت في كتاب "وصف مصر" على النحو التالي: (الوتر الأول "رى Re"، والوتر الثاني "صول Sol"، والوتر الثالث "لا La"، والوتر الرابع "سي Si"، الوتر الخامس "مي Mi"[(١)].



وثمة تسوية أخرى وردت على النحو التالي


</td></tr>
<tr><td>أسماء الأوتار:</td><td>"تتخذ أوتار الطنبورة أسماء هي بترتيب الأوتار(شرارة – مجاوب – مساعد – متحرك – بومة – دبانة)"[(٢)].</td></tr>
<tr><td>طريقة العزف:</td><td>"يضع العازف الآلة على فخده مستنده إلي صدره وينبر عليها بمسواك</td></tr>
</table>

(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.

	"قطعة من قرن الجاموس" حيث تمسك باليد اليمني ويضع العازف اليد اليسري خلف الآلة، ويعفق بأصابعه الأربع الأوتار الأربعة التي لا يريد استخراج أصواتها ويترك الوتر المراد سماعه طليقاً"[1].
السياق الذى تستخدم فيه الآلة:-	"من الملاحظ ارتباط آلة الطنبورة بالشعائر الطقسية التى تقام بغرض الشفاء وتهدئة الأرواح، ومثال ذلك ما يؤدى من قبل بعض السكان ذو البشرة السمراء في مدينة البصرة العراقية، وتشارك الطنبورة في طقس الزار بمنطقة "بورسعيد" والذي قد يلجأ إليه البعض مما يعتقدون في قدرة القائمين على الزار بطرد الأرواح الشريرة، التي قد تسكن أجساد بعض الآدميين، وتشارك الطنبورة فيها يعرف "بالزار السوداني"[2].
آلات مصاحبة لطنبورة الزار:-	"تشارك الطنبورة فيها يعرف "بالزار السوداني" بتكوين آلي من طبلتين برميل أى مغطاه بغشاء جلدي من أسفل وأعلي، اضافة إلي شخاشيخ "مراكش" ومنجور"[3].
طنبورة الزار:-	"وتختلف آلة الطنبورة المستخدمة في الزار عن الطنبورة النوبية في الحجم، فالطنبورة المستخدمة في الزار أكبر حجماً، ولا يستطيع العازف العزف عليها وهو واقف، أو وهو جالس على كرسي، ونظراً لكبر حجمها، يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض، حيث توضع أمامه "بستله" مقلوبه وفوقها وسادتان صغيرتان، يضع العازف فوقها طرف آلته ويكون صندوقها المصوت جهة صدره ويمسك العازف الآلة بذراعه اليسري كلها وأصابع يده اليسري الخمس على الأوتار

(١) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩٥ – ١٩٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٦.

	الخمسة، ويكون العزف باليد اليمني عن طريق نبر الخمسة الأوتار في نفس الوقت، ويخرج الصوت برفع الأصبع في اليد اليسرى عن الوتر المراد سماعه"[1].
عازفي طنبورة الزار:-	"ومن أشهر عازفي آلة الطنبورة في الزار (إبراهيم بشير – محمد عبد الله – إبراهيم خلف – مسعد شكمة – محمد عبد الله كبه "الصفتي" – محمد الدمرداش – إبراهيم جمعة – عوض بلبل – السادات – العربي شكمه)"[2].
مغني طنبورة الزار:-	"ومن مغني الزار (ام السيد ليله – محمد صديق – العربي شكمه)[3].
عمال طنبورة الزار:-	"ومن عمال الزار (أم محمد زوبة – أم سامي – عوض أبو حسين – فاروق البلوشي)"[4].

(الوصف الببليوجرافي للمقالات العلمية في الدوريات)

محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات في العالم.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ٤ (يوليو١٩٦٧).- ص ٤٨ – ٥٣.

(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٩٦ – ١٩٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٤) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تاريخ الآلة:	"تعرف آلة "الكنارة" في الأوساط الشعبية باسم (السمسمية)، وقد ظهرت هذه الآلة في وادى النيل في عهد الدولة المصرية الوسطى حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م، وتسمى باللغة المصرية القديمة "كنر" (بكسر الكاف وفتح النون المشددة)، واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية "كنور" (بكسر الكاف وضم النون المشددة)، ثم العربية "كنارة" (بفتح الكاف أو كسرها وفتح النون المشددة، وجمعها كنارات وكنانير"[1].
وصف الآلة:-	" تصنع الطنبورة - السمسمية" من الخشب تشد أوتارها في مستوى الصندوق الرنان وتنحصر الأوتار داخل اطار خشبي غير منتظم الأضلاع، أحد ضلعيه الجانبين أكثر من الضلع الآخر المقابل له، ويقطع هذين الظلعين الجانبين ضلع ثالث أمامي مائل، وتثبت الأوتار من إحدى طرفيها في الصندوق الرنان، وأما الطرف الثاني للأوتار فيثبت في القضيب الأمامى بواسطة حلقات تنزلق عليه، وليست لهذه الآلة اوتاد تضبط بواسطتها كما هو الحال في سائر الآلات الوترية، وإنما يجرى ضبط أوتار هذه الآلة بطريق تلك الحلقات إذ بنزلاقها ناحية الضلع الجانبي

(١) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم، مرجع سابق، ص ٥٢.

	القصير يزيد صوت الوتر غلظاً، وعلى العكس إذا كان إنزلاقها ناحية الضلع الجانبي الطويل، يزيد صوت الوتر حدة"[1].
تاريخ آلة "الكنارة" القديمة:	"والنقوش المصرية القديمة مليئة بصور آلة "الكنارة" القديمة وبخاصةً في عهد الدولة الحديثة بعد الأسرة الثامنة عشرة، وقد عثر في الحفريات على خمس قطع من هذه الآلة، واحدة منها محفوظة في متحف القاهرة، وأخرى في "ليون" بهولندا، وثلاث محفوظة في المتحف المصري ببرلين، كما عثر في نقوش الأسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من تلك الآلة، عبارة عن "كنارة" كبيرة واقفة وإلي جانبها "كنارة" يدوية عادية، والكنارة الواقفة هي التي نعنيها الآن، فهي نموذج فخم يوضع على الأرض أثناء العزف به، وصندوق هذه الآلة كبير على شكل زهرية، ويقوم بالعزف عليها رجلان في آن واحد، وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استخدم العزف بأربع أيد على آله واحدة، وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة "أمينوفيس" الرابع لها ثلاث صور، واحدة في حجرة الطعام، والثانية في بيت الموسيقيين، والثالثة في القصر الملكي، ولما كانت الصور الثلاث هي الوحيدة التى عثر عليها في جميع النقوش، فإنه من المرجح أن يكون هذا النموذج الضخم صنع خصيصاً لهذا الملك"[2].
حدود انتشار	"وقد انتقلت آلة " الكنارة" عن طريق المدينتين المصرية

(١) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم، مرجع سابق، ص ٥٢.

آلة "الكنارة" القديمة:-	والأشورية إلي باقية الممالك القديمة، غير أنها وجدت عصرها الذهبي في بلاد الإغريق، ذلك بأن اليونانيين وإن كانوا قد عرفوا الكثير من الآلات الموسيقية التى انتقلت إليهم من اتصالهم بالقدماء المصريين والممالك القديمة بأسيا الغربية، إلا أنهم قصروا عنايتهم بصفة خاصة على آلتين من تلك الآلات، آلة وترية واحدة هي "الكنارة"، وآلة نفخ واحدة هي المزمار المزدوج "الاولوس" ورسموا باستعمال كل منهما حدوداً مقررة، وقد راعوا دائماً هذا التحديد وتمسكوا به، وقد جعلوا لآلة "الكنارة" المنزلة الأولى حتى لقد صارت علماً على الموسيقي اليونانية القديمة، واستخدموا منها نوعين مختلفين، أحدهما ثقيل الوزن، متين الصناعة، يستعمله الموسيقيون المحترفون، وهذا النوع يسمونه "لايرا" أو "لاير"، والنوع الآخر خفيف الوزن، بسيط الصناعة، وهو خاص بالاستعمال العادي، أو باستعمال الهواة من أفراد الشعب، ويسمونه "القيثار"، وكانت أوتار هذه الآلة تصنع من الأمعاء وهى في العادة سبع أوتار، وقد تزيد على ذلك حتى تلبغ الاحد عشر وتراً، وقد عنى الإغريق بصناعة آلة "الكنارة" حتى بلغوا بها غاية الكمال، وصنعوا منها نماذج مليئة بالزخارف والحليات، وانتقلت آلة "الكنارة" إلى أوربا في العصور الوسطى، إلا أنه لم يكن لها حظ شقيقتها آلة "الصنج" التي شقت طريقها عبر العصور[1].

(١) محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات في العالم، مرجع سابق، ص ٥٣.

(الوصف الببليوجرافي للمقالات العلمية في الدرويات)

محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية في بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة.- الفنون الشعبية.- س ٤، ع ١٣ (يونيو ١٩٧٠).- ص ٩ – ١٣.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	01.63.09-5 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تعريف الآلة	"من الآلات الوترية الرئيسية التي يستخدمها أهالي النوبة هي "الطمبورة" وقد يسمونها "القيثار" أو قسر (بكسر القاف والسين)"[1].
وصف الآلة	"الطمبورة" آلة ذات خمسة أوتار معدنية تجرى تسويتها وفاق السلم الخماسي، صندوقها المصوت قطعة من المعدن "طبق"، وفي النادر ما يصنع من الخشب مغطى برقمة من الجلد الرقيق، يخرج منه قاضبان جانبيان من الخشب، أحدهما أقصر من الآخر، يقطعهما قضيب أمامي، تنزلق عليه حلقات تثبت في الأوتار من أحد طرفيها، ثم تنزل الأوتار في مستوى الصندوق المصوت، لتثبت فيه من طرفها الآخر، وليس لهذه الآلة مفاتيح أو ما يسمى بالملاوى، تسوى بواسطتها الأوتار كما هو الشأن في جميع الآلات الوترية الأخرى، إنما تسوى أوتار تلك الآلة عن طريق إنزلاق

(١) محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية فى بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة، مرجع سابق، ص ١٠.

	الحلقات على القضيب الأمامى، فإذا كان تحريكها ناحية القضيب الجانبي الطويل زاد توتر الأوتار، وارتفعت حدة الصوت وعلى العكس، إذا كان تحريك الحلقات إلي ناحية القضيب الجانبى القصير، قل توتر الأوتار وزاد الصوت غلظاً(1).
طريقةالعزف	"ويحمل العازف هذه الآلة "الطمبورة" على صدرة أثناء العزف بها في وضع أفقي، أو رأسي ويبصم على الأوتار باليد اليسري، وتوقع اليد اليمني على الأوتار إما بالأصابع مباشرةً أو بمضراب"(2).
تعريف الآلة	"وهذه الآلة "الطمبورة" المنتشرة في بلاد النوبة، هي الآلة المحببة أيضاً في منطقة القنال، والمعروفة هناك باسم "السمسمية"، وهي آلة فرعونية احتفظت بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أي تغيير، وهذه الآلة تسمى باللغة المصرية القديمة "كنر" (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة)، واشتق من هذا اللفظ تسميتها العبرية "كنور"، والعربية "كنارة" (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة)، وقد ظهرت في مصر حوالى ٢٠٠٠ سنة ق.م، وكان يستعملها العازف على النحو الذي يستعملها عليه النوبيين اليوم في المنطقة المصرية والسودانية، بحملها فى وضع أفقى، وفي إحدى النقوش المصرية القديمة امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين لآخر على الصندوق المصوت في أثناء العزف تقوية للإيقاع، وهو ما يفعله أيضاً بعض العازفين بهذه الآلة من النوبيين، ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية العرب لهذه الآلة، أحياناً بالصنج ذات الأوتار، إذ "الصنج" أيضاً من آلات النقر، وقد عثر في

(١) محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية في بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠.

	الحفريات المصرية على خمس قطع من هذه الآلة، ثلاث منها محفوظة في المتحف المصري ببرلين الشرقية، وواحدة في ليون بهولندا، وواحدة بالمتحف المصري بالقاهرة[1].

(الوصف الببليوجرافى للمقالات العلمية في الدرويات)

فيصل التميمى. الطنبورة في قطر.- الفنون الشعبية.- ع ٣٥ - ٣٦ (يناير - يونيو ١٩٩٢).- ص ١٠٥ – ١٠٨.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تعريف الآلة	"تنتمى هذه الآلة إلي فن الطنبورة، هذا الفن الذي يندرج تحت ما يسمى بقسم الفنون النازحة، وفن الطنبورة نرح إلي الخليج من أفريقيا بحكم التبادل التجاري قديماً بين أهالي وتجار الخليج وأهالي أفريقيا، خاصةً جزيرة "زنجبار" التي كانت مصدراً لغالبية الفنون النازحة"[2].

(١) محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية فى بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) فيصل التميمى. الطنبورة في قطر.- الفنون الشعبية.- ع ٣٥ - ٣٦ (يناير - يونيو ١٩٩٢).- ص (١٠٥ – ١٠٨).- ص ١٠٥.

حجم الآلة	"تختلف آلة "الطنبورة" اختلافاً كلياً عن آلة "السمسمية"، وتلتقى معها في نقطة واحدة وهي الشكل فقط، فحجم الطنبورة أكبر من حجم السمسمية"(١).
طريقة العزف	"لا يستطيع عازف الطنبورة العزف عليها دون أن يكون جالساً، نظراً لثقل وزنها"(٢).
صوت الآلة	"تكون الطبقات الغليظة هي ميزة الطنبورة"(٣).
أوتار الآلة:-	"عدد أوتار آلة الطنبورة ستة أوتار، ولم تظهر أية محاولة لزيادة هذه الأوتار، وذلك حفاظاً على هذه الآلة من التحريف"(٤).
ضبط الآلة	"تضبط آلة الطنبورة على السلم الخماسي المعروف في إفريقيا بالاستغناء عن درجتي أو الاستغناء عن الدرجة الثالثة والسادسة عند تصوير المقام على أي درجة أخرى مع ملاحظة أن يكون المقام المستخدم هو (دو ماجير)"(٥).
أدوات العزف	"يعتمد عازف الطنبورة على جزء من قرن الحيوان، وغالباً ما يكون "السنور" للعزف، وذلك لإمكانية اخراج الصوت"(٦).
مفاتيح الآلة:	"في الطنبورة تستخدم القطع القماشية التي تلف حول رقبة الآلة متضمنه الأوتار"(٧).

(١) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٤) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٥) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٦) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٧) المرجع السابق، ص ١٠٦.

صندوق الآلة	"يتراوح قطر صندوق آلة الطنبورة بين ٣٠ – ٤٠ سم ويسمى "منجب"، ويكون وعاء نحاسياً يغطي بالجلد بعد تجفيفه"(١).
طريقة العزف	"يضع العازف أصابعه الخمسة على جميع أوتار آلة الطنبورة ويترك الوتر الذي يريد اظهار صوته، ومن الأمور الجانبية الأخرى هي اهتمام العازف بآلته فيقوم بتجميلها بوضع بعض الزخارف عليها وذلك لشدة انتباه الحضور"(٢).

(الوصف الببليوجرافي للمقالات العلمية في الدرويات)

خالد عبد الله خليفة. الطنبورة.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٩ (خريف ٢٠١٢).- ص ١٣٣ – ١٤٢.

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(رصد المادة وتصنيفها وتوثيقها)

تصنيف الآلة	"تصنف آلة الطنبورة على أنها من بين الآلات الوترية المعروفة (بالقيثارة)"(٣).

(١) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٣) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة، مرجع سابق، ص ١٣٤.

مسميات الآلة:	"تسمى آلة "القيثارة" محلياً بـ "الطنبورة" بهذا الاسم نسبةً إلى الفن نفسه"[1].
تاريخ الآلة:	"كانت "القيثارات" التي تعرف محلياً بـ "الطنبورة" منتشرة على نطاق واسع في العصور القديمة، فقد اتضح من خلال الموجودات الأثرية التي تم التنقيب عنها، مثل الدلائل التصويرية والوصاف الأثرية، أن القيثارات كانت موجودة في سومر ومصر واليونان وألمانيا وغيرها من الحضارات، أما في العصر الحديث فقد انحصر إنتاج القيثارات على حضارات أفريقيا الشرقية حتى الآلات التي وجدت في مناطق أخرى كالمملكة العربية السعودية أو جنوب العراق أو الخليج العربى وحتى على الساحل الفارسي والهند، فقد جلبت جميعها بواسطة قاطنى شرق إفريقيا، حيث تعتبر قثيارة شائعة جداً في إفريقيا الشرقية، وتسمى في تلك المناطق "التنبور أو التنبورة"، ولكن يبدو أن موطنها الأصلي هو النوبة والسودان، وهكذا نجد أن عازفى الطنبورة في البحرين هم أولئك المنتمون لأصول إفريقية"[2].
السياق الثقافي الذي تستخدم فيه الآلة:-	"يمكن للطنبورة أن تعزف في مختلف المناسبات، حيث أشارت "شهر زاد حسن قاسم حسن" (١٩٧٥) عن فرقة آلاتية وثيقة الصلة بطقوس النوبان، طقوس يمارسها السود في احتفالات عدة، لتهدئة الأرواح أو للتخلص من الأوبئة، وأثناء أيام الحداد أو إصدار الحكم، أو حين يقع خسوف أو كسوف أو غيره من المناسبات والاحتفالات، كما يمكن للفرد أن يقوم بعزف منفرد على الطنبورة لمرافقة الأغاني

(١) المرجع السابق، ص ١٣٤.

(٢) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة، مرجع سابق، ص ١٣٤.

	المتعلقة بالمناسبات المذكورة، فالطنبورة موسيقي حرة، لا تربطها التواريخ أو التقاويم، ولا تربط أياً من المناسبات التى تعزف فيها"(1).
حدود انتشار الآلة:-	"يعتقد المؤرخون أن الطنبورة أو القيثارة أو الكنارة كان مصدرها الأول منطقة ما بين النهرين، وأن الطنبورة بجزئها المصوت الذى اتخذ شكل الصندوق قد ظهرت في سومر حوالى ألفين وسبعمائة سنة قبل الميلاد، وقد درس المؤرخون الانتشار الجغرافي لهذه الآلة وامتدادها نحو مصر القديمة واليونان وشرقي المتوسط، فالقيثارة التي ظهرت في مصر مع قدوم الهكسوس انتقلت في وقت لاحق إلي أوربا، علماً أن الآلة كانت معروفة جيداً لدى العرب في القرون الوسطى، ففى القرن العاشر الميلادي أشار إليها "الفارابى" معلقاً على تداولها بين الناس في بغداد"(2).
السياق الثقافي الذى تستخدم فيه الآلة:-	"استخدمت الطنابير أو القيثارات في العديد من الأطر والمناسبات، ففي إفريقيا نجدها آلة بمفردها تصاحب الغناء وتتصل بمناسبات كثيرة منها المشاركة في الطقوس الدينية وطقوس تملك الأرواح، فهي تعتبر من الآلات التي تساعد على الشفاء، كما نجدها في مناطق أخرى من إفريقيا تخدم وظيفة مزدوجة لإحياء الاحتفالات الشعبية وللمشاركة في طقوس تملك الأرواح التي منها طقوس الزار، وفي غرب كينيا تعتبر القيثارة من أدوات طقوس الشفاء حيث تستخدم

(1) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(2) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة، مرجع سابق، ص ١٣٥.

	في الأعراس متممة بذلك لأغراضها الترفيهية والروحية على حد سواء"[1].
مسميات الآلة	"تطلق على الآلة أسماء متعددة منها اسم "الطنبورة" لدى النوبيين والمحس والشايقية في الشمال، و"البريمبيري" لدى النوبة في الغرب، و"البنغيا" عند جماعة البيرتا، أما بالنسبة لمنطقة الخليج العربي في جنوب العراق وفي الكويت والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة وعمان، فإن الطنبورة تعتبر فناً من فنونها الشعبية، ويطلق اسم الآلة على الفن نفسه، ويطلق عليه العديد من المسميات مثل "كنبورة، طمبورة، خيط، نوبان، طمبرة، طنبرة، مزيزة".[2]
السياق الثقافي الذى تستخدم فيه الآلة:-	"تستعمل آلة "الطنبورة" في طقوس الشفاء للأفراد الذين تتملكهم الأرواح الشريرة، بجانب وظيفتها الترفيهية في الرقص والغناء"[3]

(الاختلاف والتشابه بين الطنبورة والسمسمية)

من حيث	الطنبورة	السمسمية
التصنيف العلمي	"تصنف الطنبورة من "الآلات وترية الصوت"، أي الآلات التي يصدر	"تصنف السمسمية من "الآلات وترية الصوت"، أي

(١) خالد عبد الله خليفة. الطنبورة، مرجع سابق، ص ١٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٦.

للآلات الموسيقية	الصوت منها من خلال اهتزاز الأوتار"[1].	الآلات التي يصدر الصوت منها من خلال اهتزاز الأوتار"[2].
حجم الآلة	"آلة "الطنبورة" أكبر حجماً من آلة "السمسمية"، وخاصةً تلك التى تستخدم في طقس الزار"[3].	آلة "السمسمية" أصغر حجماً من آلة "الطنبورة" التي تستخدم في طقس الزار، في حين يكاد يكون حجمها متقارب مع آلة "الطنبورة" التي تستخدم في المناسبات والاحتفالات أو في جلسات الونسة.
عدد الأوتار	عدد أوتار آلة "الطنبورة" التي تستخدم في الاحتفالات وجلسات الونسة خمس أوتار فقط، في حين عدد أوتار آلة "الطنبورة" التي تستخدم في طقس "الزار" ستة أوتار.	"عدد أوتار آلة "السمسمية" في البداية كانت خمس أوتار، ثم زادت إلي ستة، واستمرت في التزايد حتى وصلت إلي اثنى عشر وتراً"[4].
خامات وتر الآلة	قديماً كانت تصنع أوتار آلة "الطنبورة" من أمعاء الحيوان، ثم أصبحت الآن من النايلون أو السلك	"تصنع أوتار آلة "السمسمية" من السلك المعدني"[5].

(١) محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٨.

(٣) محمد شبانه. بين الطنبور والسمسمية.- الفنون الشعبية.- ع ٧٢ - ٧٣ (أكتوبر - مارس ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧).- ص (١٠٩ – ١١٩).- ص ١٠٩.

(٤)محمد شبانه. بين الطنبور والسمسمية، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

	المعدني.	
صوت الآلة	"الصوت الصادر عن آلة "الطنبورة" صوتاً غليظاً داكناً"[1].	"الصوت الصادر عن آلة "السمسمية" صوتاً حاداً لامعاً"[2].
طريقة العزف	لا يستطيع عازف آلة "الطنبورة"، وخاصةً تلك التي تستخدم في طقس الزار، أن يعزف على هذه الآلة وهو في وضع الوقوف، إنما يقوم بالعزف عليها وهو جالساً على الأرض، وذلك نظراً لكبر حجمها وثقل وزنها، في حين أن آلة "الطنبورة" الأخرى التى تستخدم في مختلف المناسبات وجلسات الونسة يمكن العزف عليها بطريقة تتشابة تماماً مع آلة "السمسمية"، سواء في وضع الوقوف أو الجلوس أو التنقل بها من مكان إلي آخر، حيث أنها أخف وزناً وأصغر حجماً من آلة "الطنبورة" الأولي.	"يستطيع عازف آلة "السمسمية" أن يعزف على هذه الآلة وهو في وضع الوقوف أو جالساً على مقعد، وذلك نظراً لصغر حجمها وخفة وزنها، مما يسهل معه حمل الآلة"[3].

(١)المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢)المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣)المرجع السابق، الصفحة نفسها.

أداة العزف	"يستخدم العازف مسواك من قرن الحيوان للعزف على آلة "الطنبورة"[١].	"يستخدم العازف ريشة من جلد رقيق أو بلاستيك غليظ للعزف على آلة "السمسمية"[٢].
ضبط الآلة	"تضبط آلة "الطنبورة" تبعاً للسلم الخماسى الأفريقى"[٣].	"تضبط آلة "السمسمية" تبعاً للمقامات الصغيرة والكبيرة ومقامات الموسيقى العربية"[٤].
مفاتيح الأوتار	"تستخدم حوى القماش في ضبط أوتار آلة "الطنبورة"[٥].	تستخدم المفاتيح لضبط أوتار آلة "السمسمية"[٦].
صندوق الآلة	"الصندوق المصوت في آلة "الطنبورة"، وخاصةً تلك التي تستخدم في طقس الزار أكبر حجماً من الصندوق المصوت في الآلة "الطنبورة" التى تستخدم في الاحتفالات وجلسات الونسة، وغالباً من يصنع من الخشب"[٧]، أما في الآلة	"تصنع خامات آلة "السمسمية" بين الخشب والمعدن والصاج"[٨].

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢)المرجع السابق، الصفحة نفسها

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

	الأخرى فغالباً ما يصنع من الخشب أو الصاج من المعدن على حسب.	
السياق الثقافي الذي تستخدم فيه الآلة	تستخدم آلة "الطنبورة"، وخاصةً ذات الحجم الكبير في طقس الزار، بينما تستخدم ذات الحجم الصغير منها في كافة المناسبات وجلسات الونسة.	"تستخدم آلة "السمسمية" في سياق احتفالي، حيث تشارك في مصاحبة الغناء والرقص"[1].
حدود الآلة	تنتشر آلة "الطنبورة" في جنوب مصر، سواء فى مناطق النوبة بشكل عام، أو منطقة حلايب وشلاتين وما يلى كلاً منهما جنوباً، ولا توجد هذه الآلة في أي محافظة أخرى شمالاً.	تنتشر آلة "السمسمية" في من القنال وسيناء.
صفات الآلة	من الصفات المميزة للآلة "الطنبورة" إنها احتفظت على خصائص من حيث الشكل وطريقة العزف وعدد الأوتار وطريقة الصنع منذ عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحالى، حيث أنها وليدة آلة "الكنارة" القديمة التى ظهرت في وادى النيل في عهد الدولة المصرية الوسطى، وهى من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية	طرأ على آلة "السمسمية" بعض التغيرات من حيث الزيادة في عدد الأوتار، حيث كانت خمسة ثم ستة حتى وصلت إلي اثنى عشر وتراً، كما أنها شكل حديث التكوين من آلة "الطنبورة" نفسها، حيث جاءت إلي مدن القنال مع بعض الجماعات النوبية، ومن هنا

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

	القديمة. كما أن هذه الآلة لا تصاحب أية آلة موسيقية أخرى معها أثناء العزف عليها، وخاصةً تلك التي تستخدم في الاحتفالات والمناسبات أو في جلسات الونسة.	انتشرت في هذه المناطق.
مصاحبة الآلة	تصاحب آلة "الطنبورة" وخاصةً ذات الحجم الصغير منها، أي التي تستخدم في إحياء الاحتفالات والمناسبات وجلسات الونسة أداء أشكالاً معينة من الرقصات الشعبية كرقصة "الكف" الشهيرة التي يتم أدائها من خلال التصفيق بالأيدي ودق الأقدام على الأرض، وهى من الرقصات الشعبية المعروفة، وخاصةً لدى قرى العرب والكنوز في النوبة.	
شكل الآلة		تتشابه آلة "السمسمية" مع آلة "الطنبورة" من حيث الشكل، وهذا ما يجعل غير المتخصصين بأن يطلق على أياً منهما اسم الأخرى.

(الفصل الرابع)

(نموذج تطبيقي لتوثيق آلة الطنبورة ميدانياً)

(بيانات المادة)

القسم الرئيسي	القسم الفرعي
آلات وترية	5-01.63.09 الطنبورة

(بيانات الجمع)

مكان الجمع	تاريخ الجمع
عابدين – القاهرة	١٢/ ١٢/ ٢٠١٨

تفريغ المادة الميدانية "السردية" بعد مرحلة الجمع الميداني

(أصل الوثيقة)

(لو جينا اتكلمنا عن هذه الآلة، هي آلة طبعاً زي ما انتوا شايفين آلة قديمة جداً، انا ما قدرش أحدد عمرها بالظبط كيف، ولكن هي أكثر عمقاً في التاريخ، فالآلة أصلاً كانت مستخدمة في الكنائس بأشكال ضخمة يعني، لكن الإنسان علشان يقدر يتماشي مع هذه الآلة فلابد أن كانت تصغر، تصغر الحجم، علشان يسهل الحمل، ويقدر يترحل بيها من مكان لمكان، هي آلة في النهاية كانت غير مستخدمة في المسارح، لكن هي آلة مصاحبة للإنسان إينما رحل وإينما كان).

(لو جينا اتكلمنا عن هذه الآلة وأجزائها ومكوناتها، هي بتتكون من هذا الصندوق المصوت، ودة جلد بجر، مشدود على هذا الصندوق، والأخرام دى زي ما أنت شايف، هي عبارة عن أخرام الصوت أصلاً بيصدر من هذه الأسلاك جوه، بيجينا

تاني من جوه تاني من خلال هذه الفتحات، دة كأنوا بيسند هذه الأوتار، الخشبة دي زي ما انت شايف هي خشبة مخرومة هنا، دة كله صنع يدوي كله مصنوع من البيئة طبعاً ما فيش حاجة حديثة خشة عليها، والسلك دة زى ما انت شايف مربوط هنا ومشدود هنا، والجماش ديلا وظيفته إنه يشد هذا الوتر الأسكيل اللي أنا عايزو، فهمت علي، ممكن الأسكيل دة يتغير، يبقي صول يبقي فا، يبقى زي ما انت عايزو حسب امكانياتك الصوتية.

(زى ما انت شايف ليها خمس أوتار، الألة دة هي اسمها "طنبور" **(the Nubian muck Kiser)** آلة عمرها قديم جداً، قديمة هذه الآلة، لكن هي أساس النغم الخماسي في إفريقيا وأمريكا والصين والدول التي تغني على الخماسي يعني، اللي هي كِسر **the Kiser** اتحفظت في اللغة بهذا الاسم، من خلال هذا الوتر، ومن خلال هذه الأوتار الخمسة احنا عرفنا السلم الخماسي).

(يعنى الآلة دي ما تلاجيهاش في حلفا ولا في المناطق اللي بتجاور حلفا هناك وأسوان ومناطق التهجير، لكن هذه الآلة مختصة بمنطجة معينة في منطجة النوبة اللي منها إنتشر إلى كل بلاد السودان، وفي السودان بتلاجي أنماط كثير جداً من هذه الطنابير).

(لو جينا اتكلمنا عن الأغاني المصاحبه ليها، والإيقاعات هى كثيرة، والجزء اللي هنتكلم عنه هي الجزئية النوبية، لو جينا اتكلمنا مثلاً عن منطقة المحس والسكوت ودنجلا، الأغاني اللي بتصاحب الآلة دي، أغاني معينة، أغاني كانت بتعتمد على البيد بتاعت الأرجل والصفجة بتاع الأيادي علشان هي عناصر مكملة، ما كنش فيه آلة مصاحبة جنب هذه الآلة دي، ما فيش آلة إيقاعية بتصاحب الآلة دي، لأنها آلة بتعتمد

على العزف والغناء والدج بالأرجل والصفجة فقط، لو جينا جدام شوية هتلاجي مثلاً في حلفا الدفوف موجودة، لكن مش هتلاجي الصفجة ولا الطنبور، لآن هذه الآلة مختصة بمنطجة المحس والسكوت ودنجلا زى ما انا قولتلك، فالأغاني اللي كانت بتنشأ عليه أغاني كثير جداً وإيقاعات كثيرة جداً لا حصر لها، انا هاديك بس نماذج معينة، في إيقاع أربعة على أربعة، إيقاع سائد عن الإيقاع النوبي، ودة إيقاع سائد في المنطجة النوبية عامةً، ودة إيقاع دليب، إيقاع سبعة على تمانية، مختص بقبيلة الشايجية، ولكن هو أصلاً إيقاع نوبي سائد في المنطجة منذ زمن قديم، الاختلاف زي ما جولت في هذا العزف، اللي هو اختلاف في حركة الأصابع، تجد شخص مثلاً بيعتمد على الرشية، وتجد شخص بيعتمد على أصابع ايده في حركة الأوتار في اللحن الموسيقي، أو الصوت بياخد بعده من ضربة الوتر، تبجي ليهوا أبعاد عكس الريشة مثلاً، كدا تلاجي اختلاف من قبيلة إلي قبيلة، ومن منطجة إلي منطجة، وطريقة عزفها وطريقة استخدام الريشة أو استخدام الأصابع دة الاختلاف، وتلاجي في السودان ما بين ١٢٠ الى ١٣٠ جبيلة بتعزف على هذه الآلة).

(دي آلة محدودة الامكانيات، دي خمس أصوات، النهاردة بنتكلم عن نوته كاملة، لو اتكلمنا عن نوته كاملة، الآلة دي ناقصة يعني، لها اسكيل واحد، علشان تغني مثلاً كل الغُني اللي موجود على اسكيل واحد بيبجي صعب شوية، لكن هذه الآلة ممكن تغني عليها كل الأغاني بخمس أصوات دي، ودة بيتوجف على المؤدي نفسه، مش أى مؤدى يقدر يغنى على هذه الآلة دي، لكن الآلة دي جمت بيها ونشأت بيها وعملتها بيدي يعني).

(الآلة دي ارتبط بالإنسان أكتر من الأفراح، هي آلة بتصاحب الإنسان زي ما جولتلك في الأول إينما كان وإينما رحل، ما كان مربوط بالأفراح ولا بالمناسبات، في الفترة الأخيرة علشان الفنان يقدر يشتغل ويبجي فنان بيغني لازم كان يصطحب الآلة دي، والآلة دي بيغنوا بيها في الأفراح وفي الحصاد، في كل المناسبات الحياتية، أغاني كتيرة مرتبطة بيها).

(دة كلام جميل، لآبد أن يحافظ الإنسان عليها، الناس المهتمين بالأمر لابد أن يعملوا معالجة للحته دي، يقدروا يعلموا النشأ، لأن آلة دي في النهاية آلة تراثية مربوطة بالإنسان والتاريخ، فلابد أن الأجيال تعرف، علشان الآلة تستمر، إذا كنا بتتكلم عن الآلات الحديثة اللي خاشة، هي مش آلاتنا، الألة الوحيدة اللي بنمتلكها مثلاً في النوبة هي الألة دي، ويجب الحفاظ عليها، ويجب تدرسها للآجيال، علشان تكون محفوظة لآجيال تانية جاية).

(أنا من وجهة نظري، إنوا الآلة دي لو أنت كإنسان ما اهتميت بيها، لو ما حبيتها وخلتها معاك في قيامك وسجودك، وفي كل شئ، الآلة بتبجي صعبة، تصنعها تدونها، لو ما كدا ما تقدرش تعزف عليها ولا تعرف تحافظ عليها، ولا ها تعرف قيمتها، ما دام تصنعها بيدك وتوزنها بيدك، في الحالة دي بتجدر تحافظ عليها وتجدر بالظبط توزن آلة حسب امكانياتك الصوتية، ويجب أن الإنسان أن يتعلم كيفية صناعة هذه الآلة، لما بتصنعها أنت بتحافظ عليها، لآن صناعتها مش سهلة، لآن صناعتها بتاخد معاك أسبوع أو ١٥ يوم لكن مش أقل من دة، لكن أنت حاجة عملتها بيدك أكيد هتحافظ عليها هاتجدر تعرف سرها، علشان كدا يجب أن نعلم النشأ كيفية صناعة هذا الآلة).

(أنا عندي طنبور واحد تاني في البيت، مغير فيه القماش إلي مفاتيح جيتار علشان أجدر أتواكب مع الآلات الحديثة اللي خشة، المفاتيح بتتحكم في الوتر، أنزل أرفع، لكن في هذا القماش بغني سلم واحد بس، علشان الآلات الحديثة الآلات ثابته بتعتمد على التيونج، مثلاً دو يعني دو لو نقص شعره تبجى مشكلة، علشان أنت تقدر توزن هذا الوتر وتجيبه دو شارب من الصعب، لازم تكون فيها تيونج، آلة بتثبت هذه الأوتار، بالتالي استخدمت مفاتيح الجيتار علشان أجدر أتواكب مع باقي الآلات).

(لكن هذا الطنبور ممكن تغني عليه كل الألحان الموجودة بالخمس أصوات دول، ومش أي حد زي ما جولتلك يجدر يغنى بخمس أصوات، هاتقولي يا خي السمسمية فيها ستة أوتار، السمسمية غير الطنبور، النوبيين الذين هاجروا من النوبة ومشوا إلي مدن القنال والسويس، هما إلي نقلوا الطنبور للبيئة هناك، علشان الإنسان يطوع الطنبور ويبجى يغني بالطنبور، لابد وأن يزيد عدد الأوتار، أول ما يزيد عدد الأوتار يبجي يديك آلة تانية، يديك آلة السمسية بس مش طنبور، السمسمية بتختلف عن الطنبور، في كيفية صناعتوا في عدد الأوتار، لكن الأساس أصلاً طنبور **"the Nubian muck Kiser"**.

(أنت في مصر عامةً بيغنوا على الطقس الشرقي مثلاُ، علشان انا أغني بالطنبور، فلابد أن أضيف عدد الأوتار، في السمسمية هتلاجي ١٦ وتر، ويستحيل ١٦ وتر يعتمد على الأصابع لآزم يعتمد على الريشة، وكدا اختلف الوتر واختلفت النغمة، واختلفت الآلة بتسميتها، ممكن نسميها سمسمية، لكن دة **"the Nubian muck Kiser"** طنبور).

(هتلاجى كتير جداً بيعزفوا علي الطنبور في السودان، لكن تقريباً أن الوحيد اللي في مصر اللي بيعزف على الآلة دي، هتلاجي عمك أحمد في أسوان وعمره حاجة و٧٠ سنة، أكيد الشباب ديل ما بيعرفوش الحاجة دي، أن أتمني أن الآلة دي تعرفها الناس علشان يجدروا يحافظوا عليها ويحفظوها يعنى يدوها مكانتها).

(استخلاص المادة السردية وتصنيفها)

(أصل المادة) (لو جينا اتكلمنا عن هذه الآلة، هي آلة طبعاً زى ما أنتوا شايفين آلة قديمة جداً، يعني أنا ما مجدرش أحدد عمرها بالضبط كيف، ولكن هي أكثر عمقاً في التاريخ).
(استخلاص المادة وتصنيفها) تاريخ الآلة:- تعتبر آلة (الطنبورة) من أقدم الآلات الموسيقية الوترية الشعبية المصرية القديمة التي عرفتها البشرية في عصور ما قبل التاريخ.
(أصل المادة) (فالآلة أصلاً كانت مستخدمة في الكنائس بأشكال ضخمة يعني).
(استخلاص المادة وتصنيفها) السياق الذى كانت تستخدم فيه الآلة:- قديماً كانت هذه آلة مستخدمة في الكنائس بأشكال ضخمة.

<table>
<tr><td>

(أصل المادة)

(لكن الإنسان علشان يجدر يتماشي مع هذه الآلة، فلابد إن كانت تصغر، تصغر الحجم، علشان تسهل الحمل، ويجدر يترحل بيها من مكان لمكان).
</td></tr>
<tr><td>

(استخلاص المادة وتصنيفها)

حجم الآلة:-

بدأ الإنسان في صنع هذه الآلة بشكل أصغر حجماً، حتى يستطيع حملها والتنقل بها من مكان إلي آخر.
</td></tr>
<tr><td>

(أصل المادة)

(هي آلة في النهاية كانت غير مستخدمة في المسارح، لكن هي آلة مصاحبة للإنسان اينما رحل واينما كان).
</td></tr>
<tr><td>

(استخلاص المادة وتصنيفها)

السياق الثقافي الذي كانت تستخدم فيه الآلة:-

لا تقتصر وظيفة هذه الآلة على المسارح فقط، وانما تصاحب الإنسان في كل زمان ومكان.
</td></tr>
<tr><td>

(أصل المادة)

(لو جينا اتكلمنا عن هذه الآلة بأجزائها ومكوناتها، هي بتتكون من هذا الصندوق المصوت، وده جلد بجر، مشدود على هذا الصندوق، والآخرام دي زي ما أنت شايف، هي عبارة عن أخرام الصوت أصلاً يصدر من هذه الأسلاك، هو بيجينا
</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>تاني من جوه تاني من خلال هذه الفتحات، ده كأنوا بيسند هذه الأوتار، الخشبة دي زي ما انت شايف هي خشبة مخرومة هنا، دة كله صنع يدوي كله مصنوع من البيئة طبعاً ما فيش حاجة حديثة خشة عليها، والسلك دة زي ما انت شايف مربوط هنا ومشدود هنا، والجماش ديلا وظيفته إنه يشد هذا الوتر الاسكيل اللي أنا عايزوا، فهمت علي، ممكن الاسكيل دة بيتغير، يبجي (صول) يبجي (فا)، يبجي زي ما انت عايزوا حسب امكانياتك الصوتية، زي ما انت شايف ليها خمس أوتار).</td></tr>
<tr><td><u>(استخلاص المادة وتصنيفها)</u>
<u>وصف الآلة:-</u>
تتكون آلة الطنبورة من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يعرف بـ (الصندوق المصوت) مشدوداً عليه غشاء جلدي مرن من جلد البقر، فيه مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم لخروج صوت الأوتار منه، أما الثاني فهو يتمثل في (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة من الخشب، وأخيراً (الأوتار) وهي عبارة عن خمسة أوتار يتم ضبط إيقاعها من خلال حلقات القماش، وهذه المكونات جميعها نابعة من مواد البيئة المحلية.</td></tr>
<tr><td><u>(أصل المادة)</u>
(الآلة دي هي اسمها طنبور"the Nubian music Kiser").</td></tr>
<tr><td><u>(استخلاص المادة وتصنيفها)</u>
<u>مسميات الآلة:-</u>
تعرف هذه الآلة في منطقة النوبة الطنبور " the Nubian music</td></tr>
</table>

Kiser" .
(أصل المادة) (آلة عمرها قديم جداً، قديمة هذه الآلة، لكن هي أساس النغم الخماسي في أفريقيا وأمريكا والصين والدول دي كلها التي تغني على الخماسي يعني، اللي هي كيسر **the Kaiser** اتحفظت في اللغة بهذا الاسم، من خلال هذا الوتر ومن خلال هذه الأوتار الخمسة احنا عرفنا السلم الخماسي).
(استخلاص المادة وتصنيفها) مقامات الآلة:- تضبط آلة الطنبورة على السلم الخماسي الإفريقي، وذلك طبقاً لأوتارها الخماسية، وهو من السلالم الموسيقية الإفريقية القديمة، والذي استخدمته الكثير من الدول كأمريكا والصين بخلاف دول إفريقيا نفسها.
(أصل المادة) (يعنى الآلة دي ما بتلاجيهاش في حلفا، ولا في المناطق اللي بتجاور حلفا هناك في أسوان ومناطق التهجير، لكن هذه الآلة مختصة بمنطجة معينة في منطقة النوبة اللي منها إنتشر إلي كل بلاد السودان، في السودان بتلاجي أنماط كثير جداً من هذه الطنابير).
(استخلاص المادة وتصنيفها) حدود انتشار الآلة:- لا توجد آلة الطنبورة في منطقة حلفا، وإنما توجد في منطقة معينة من مناطق بلاد

النوبة، ومنها انتشرت إلي جميع أنحاء السودان، حيث توجد هناك أنواع كثيرة منها.
(أصل المادة) (لو جينا اتكلمنا عن الأغاني المصاحبة ليها والإيقاعات هي كثيرة، احنا الجزء اللي هنتكلم عنه هي الجزئية النوبية، لو جينا اتكلمنا مثلاً عن منطجة المحس والسكوت ودنجلا، الأغاني اللي بتصاحب الآلة دي، أغاني معينة، أغانى كانت بتعتمد على البيد بتاعت الأرجل والصفجة بتاع الأيادي، علشان هي عناصر مكملة، ما كنش فيه آلة مصاحبة أصلاً جنب هذه الآلة، ما فيش آلة إيقاعية بتصاحب الآلة دي، لأنها آلة بتعتمد على العزف والغناء والدج بالأرجل والصفجة فقط، لو جينا قدام شوية هتلاجي مثلاً في حلفا الدفوف موجودة لكن مش هتلاجي الصفجة ولا الطنبور، لأن هذه الآلة مختصة بمنطجة المحس والسكوت ودنجلا زي ما انا جولتلك، فالأغاني اللي كانت بتنشأ عليه أغاني كثير جداً وإيقاعات كثيرة جداً لا حصر لها).
(استخلاص المادة وتصنيفها) مواصفات الآلة:- تصاحب آلة الطنبورة الكثير من الأغاني والإيقاعات النوبية التي تعتمد على ضربات الكفوف ودق الأقدام على الأرض كعناصر مكملة للإيقاع أثناء العزف على هذه الآلة، وهي إيقاعات سائدة في منطقة المحس والسكوت ودنقلا بالسودان، كما لا توجد بجانب هذه الآلة أية آلة إيقاعية أخرى أثناء العزف عليها.
(أصل المادة)

<table>
<tr><td>(انا هاديك بس نماذج معينة، إيقاع أربعة على أربعة، ودة إيقاع سائد عن الإيقاع النوبى، ودة إيقاع سائد في المنطجة النوبية عامةً، إيقاع سبعة على تمانية، مختص بقبيلة الشايجية، ولكن هو أصلاً إيقاع نوبي سائد في المنطجة منذ زمن قديم، دة إيقاع دليب سبعة على تمانية، إيقاع نوبي بحت، الاختلاف زى ما جولت في هذا العزف).</td></tr>
<tr><td>(استخلاص المادة وتصنيفها)

إيقاعات الآلة:-

من ضمن إيقاعات هذه الآلة، إيقاع يعرف بأربعة على أربعة، إيقاع سبعة على ثمانية، وهو إيقاع نوبي خالص سائد في منطقة النوبة عامةً.</td></tr>
<tr><td>(أصل المادة)

(الاختلاف زى ما جولت في هذا العزف، الاختلاف في حركة الأصابع، تجد شخص مثلاً بيعتمد على الرشية، وتجد شخص بيعتمد على أصابع ايده في حركة الأوتار في اللحن الموسيقي، أو الصوت بياخد بعده من ضربة الوتر، تبجى ليهوا أبعاد عكس الريشة مثلاً، كذا تلاجي اختلاف من جبيلة الي جبيلة ومن منطجة إلي منطجة في طريقة عزفها عن طريقة استخدام الريشة أو استخدام الأصابع، دة الاختلاف).</td></tr>
<tr><td>(استخلاص المادة وتصنيفها)

أداة العزف:-

وقد يرجع الاختلاف في الإيقاع نفسه، نتيجة لاختلاف الأداة المستخدمة في العزف على هذه الآلة، وهي إما أن تكون باستخدام أصابع اليد أو الريشة.</td></tr>
</table>

(أصل المادة) (وتلاجي في السودان ما بين ١٢٠ الى ١٣٠ جبيلة بتعزف على هذه الآلة).
(استخلاص المادة وتصنيفها) حدود الآلة:- توجد في السودان ما يقرب من ١٢٠ إلى ١٣٠ قبيلة تعزف على هذه الآلة ولكن بإيقاعات مختلفة.
(أصل المادة) (دي آلة محدودة الامكانيات، دي خمس أصوات، النهاردة بنتكلم عن نوته كاملة، لو اتكلمنا عن نوته كاملة، الآلة دي ناقصة يعني، لها اسكيل واحد علشان تغني مثلاً كل الغني اللي موجود على اسكيل واحد بيبجى صعب شوية، لكن هذه الآلة ممكن تغني عليها كل الأغاني بخمس أصوات دي، ودة بيتوقف على المؤدى نفسه، مش أي مؤدى يقدر يغني على هذه الآلة دي، لكن الآلة دي قمت بيها ونشأت بيها وعملتها بيدي يعني).
(استخلاص المادة وتصنيفها) خصائص الآلة:- الطنبورة آلة محدودة الامكانيات، نظراً لأنها تعتمد على خمس أصوات فقط، لذلك من الصعب أن يقوم المؤدى بالعزف عليها حتى يصدر منها جميع الإيقاعات والأغاني، إلا أنها تعتمد بصفة أساسية على مهارة المؤدى نفسه.

(أصل المادة) (الآلة دي إرتبطت بالإنسان أكتر من الأفراح، هي آلة بتصاحب الإنسان زي ما قولتلك في الأول اينما رحل واينما كان، ما كان مربوط بالأفراح ولا بالمناسبات، وفي الفترة الأخيرة علشان الفنان يجدر يشتغل ويبجي فنان بيغني لازم كان يصطحب الآلة دي، والآلة دي بيغنوا بيها في الأفراح وفي الحصاد، في كل المناسبات الحياتية، أغاني كتيرة مرتبطة بيها).
(استخلاص المادة وتصنيفها) السياق الثقافي الذي تستخدم فيه الآلة:- لا تقتصر وظيفة هذه الآلة على احياء الاحتفالات فقط، وإنما تصاحب الإنسان دائماً في أى مكان وزمان، كما أنها تستخدم في احياء كافة المناسبات الاجتماعية كالأفراح ومواسم الحصاد.
(أصل المادة) (دة كلام جميل، لآبد أن يحافظ الإنسان عليها، الناس المهتمين بالأمر لآبد ان يعملوا معالجة للحته دي، يقدروا يعلموا نشأ، لأن الآلة دي في النهاية آلة تراثية مربوطة بالإنسان والتاريخ، فلابد أن الأجيال تعرف علشان الآلة تستمر، إذا كنا بتتكلم عن الآلات الحديثة اللي خشة، هي مش الآتنا، الآلة الوحيدة اللي بنمتلكها مثلاً في النوبة هي الآلة دي، ويجب الحفاظ عليها ويجب تدرسها للآجيال علشان تكون محفوظة لآجيال تانية جاية).
(استخلاص المادة وتصنيفها)

<table>
<tr><td>

صون الآلة:-

يجب الحفاظ على هذه الآلة، لما لها من أهمية ثقافية وتاريخية عظيمة الشأن، ويأتي ذلك من خلال إعداد أجيال جديد لدية الرغبة لفهم هذه الآلة من حيث كيفية استخدمها وصناعتها وطريقة العزف عليها.

</td></tr>
<tr><td>

(أصل المادة)

(أنا من وجهة نظري، إنوا الآلة دي لو أنت كإنسان ما اهتميت بيها، لو ما حبيتها وخلتها معاك في قيامك وسجودك، وفي كل شىء، الآلة بتبقي صعبة، تصنعها، تدونها، لو ما كدا ما تقدرش تعزف عليها، ولا تقدر تحافظ عليها، ولا هاتعرف قيمتها، ما دام تصنعها بيدك، وتوزنها بيدك، في الحالة دي بتجدر تحافظ عليها، وتقدر بالظبط توزن آلة حسب امكانياتك الصوتية، ويجب أن الإنسان أن يتعلم كيفية صناعة هذه الآلة، لما بتصنعها أنت بتحافظ عليها).

</td></tr>
<tr><td>

(استخلاص المادة وتصنيفها)

صون الآلة:-

من أساليب الحفاظ على هذه الآلة ان يرتبط بها الإنسان، كما يكون لديه الرغبة التامة في تعلم صناعتها بنفسه.

</td></tr>
<tr><td>

(أصل المادة)

(لآن صناعتها مش سهلة، لآن صناعتها بتاخد معاك أسبوع أو ١٥ يوم لكن مش أقل من دة، لكن أنت حاجة عملتها بيدك أكيد هتحافظ عليها هاتقدر تعرف سرها، علشان كدا يجب أن نعلم النشأ كيفية صناعة هذا الآلة).

</td></tr>
</table>

(استخلاص المادة وتصنيفها) صناعة الآلة:- تستغرق مدة صناعة هذه الآلة من سبعة إلي خمسة عشر يوماً تقريباً، ومن خلال حرص الإنسان على صناعتها يستطيع بالتالي الحفاظ عليها لآنها في هذه الحالة أصبحت جزءاً منه.
(أصل المادة) (أنا عندي طنبور واحد تاني في البيت، مغير فيه القماش إلي مفاتيح جيتار علشان اجدر أتواكب مع الآلآت الحديثة اللي خشة، المفاتيح بتتحكم في الوتر، أنزل أرفع، لكن في هذا القماش بغني سلم واحد بس، علشان الآلات الحديثة آلات ثابتة بتعتمد على التيونج، مثلاً دو يعني دو لو نقص شعره تبقى مشكلة، علشان أنت تقدر توزن هذا الوتر مثلاً وعلشان تجيبه دو شارب من الصعب، لازم تكون فيها تيونج آلة بتثبت هذه الأوتار، بالتالي استخدمت أنا مفاتيح الجيتار علشان أقدر أتواكب مع باقي الآلات).
(استخلاص المادة وتصنيفها) التغيرات التى طرأت على الآلة:- تعرضت هذه الآلة إلى بعض التغيرات البسيطة في الوقت الراهن، حيث تم اضافة مفاتيح الجيتار بدلاً من القماش المجدول، وذلك لمواكبة الآلات الحديثة.
(أصل المادة) (لكن هذا الطنبور ممكن تغني عليه كل الألحان الموجودة بالخمس أصوات دى،

<table>
<tr><td>
ومش أي حد زي ما جولتلك يجدر يغني بخمس أصوات دول، هاتجولي يا خي السمسمية فيها سته أوتار، السمسمية غير الطنبور، النوبيين الذين هاجروا من النوبة واللي مشوا الي مدن القنال والسويس هما إلي نقلوا الطنبور للبيئة بتاعته هناك، الإنسان علشان يطوع الطنبور ويبجي يغني بالطنبور، ولا بد أن يزيد عدد الأوتار، أول ما يزيد عدد الأوتار يبجي يديك آلة تانية، يديك آلة السمسية بس مش طنبور، السمسمية بتختلف عن الطنبور، كيفية صناعتوا في عدد أوتاره، لكن الأساس أصلاً الطنبور

"the Nubian muck Kiser")، أنت في مصر عامةً بيغنوا على الطقس الشرقي مثلاُ، علشان انا أغني بالطنبور، فلابد أن أضيف عدد الأوتار، في السمسمية هتلاجي ١٦ وتر، ويستحيل ١٦ وتر يعتمد على الأصابع لآزم يعتمد على الريشة، وكدا اختلف الوتر واختلفت النغمة، واختلفت الآلة بتسميتها، ممكن نسميها سمسمية، لكن دة "the Nubian muck Kiser" طنبور).
</td></tr>
<tr><td>
<u>(استخلاص المادة وتصنيفها)</u>

<u>أوتار الآلة:-</u>

يستطيع العازف استخدام هذه الآلة النوبية التي تعرف بـ "the Nubian muck Kiser" والغناء عليها بإيقاعها الخماسي، إلا أن هناك فرق شاسع بين آلة الطنبورة والسمسمية، حيث اشتقت الأخيرة من الأولي، وذلك عندما هجروا بعض النوبيين إلي مدن القنال والسويس، فالطنبورة تتميز عن السمسمية بعدد أوتارها الخماسية فقط، لا تزيد ولا تقل عن ذلك، في حين أوتار آلة السمسمية ١٦ وتر.
</td></tr>
</table>

(أصل المادة)
(هتلاقي كتير جداً بيعزفوا على الطنبور في السودان، لكن تقريباً أن الوحيد اللي في مصر اللي بيعزف على الآلة دي، هتلاقي عمك أحمد في أسوان وعمره حاجة و٧٠ سنة، أكيد الشباب ديل ما بيعرفوش الحاجة دي، أن أتمنى أن الآلة دي تعرفها الناس علشان يقدروا يحافظوا عليها ويحفظوها يعنى يدوها مكانتها).
(استخلاص المادة وتصنيفها)
يوجد الكثير من العازفين على هذه الآلة في السودان، وقليل جداً في القاهرة أو أسوان، لذلك يجب على الشباب تعلم صناعتها وطريقة العزف عليها حتى يستطيعوا حمايتها والحفاظ عليها مستقبلاً.

(بيانات الراوى)

الاسم	ثابت عبد الرحيم عباس (ثابت تبد)
السن	٤٩ سنة
الديانة	مسلم
الوظيفة	ملحن وعازف
الحالة الاجتماعية	متزوج
المؤهل	دبلوم كلية الموسيقي والدراما قسم صوت

الدراسي	
الموطن الأصلي	منطقة المحس النوبية – السودان
مكان الإقامة	أسوان

(بيانات جامع المادة)

الاسم	محمد سيد محمد حسن أبو شنب
السن	٣٨ سنة
الديانة	مسلم
الوظيفة	صحفى بجريدة الجمهورية
الحالة الاجتماعية	متزوج
المؤهل الدراسي	بكالوريوس تجارة
الموطن الأصلي	قرية الديوان – أبو حنضل النوبية
مكان	الجيزة

الإقامة	
البريد الإلكتروني	Msayedgom2@gmail.com-mohamedsayedgom@gmail.com

(الفصل الخامس)

(نموذج تطبيقي لتوثيق آلة الطنبورة "المادة المصورة")

<table>
<tr><td colspan="2">



صورة رقم (١)</td></tr>
<tr><td colspan="2">بيانات الصورة</td></tr>
<tr><td>وصف الصورة</td><td>نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الخشب، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، فيه مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم من الناحية المقابلة لجسم العازف، وذلك لخروج صوت نغم الأوتار منه، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، اثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبي) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهى عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يلف كلاً منها</td></tr>
</table>

	على حوي من القماش المجدول التي توضع على حافة الذراع الثالث (القضيب الخشبي) لتسقط عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية القريبة من جسم العازف.
استخلاص الصورة	آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية القديمة التي تستخدم في إحياء المناسبات الاجتماعية كالأفراح وجلسات السمر.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	استجابة الضوءISO	العدسة
BENQ AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	١٤ MP	Auto	Auto
حجم اللقطة	الزاوية	الفتحة	تصوير	السرعة
long shot	normal	Auto	خارجى	١/٢٠٠٠ sec

بيانات المادة

الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"

الرقم في المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
عابدين – القاهرة	١٢/ ١٢/ ٢٠١٨



صورة رقم (٢)

بيانات الصورة	
وصف الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الخشب، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، توجد فيه فتحة واحدة في المنتصف من الشكل

	الخارجي له، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، إثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبي) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهى عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يلف كلاً منها على حوي من القماش المجدول التى توضع على حافة الذراع الثالث (القضيب الخشبي) لتسقط عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية المقابلة لجسم العازف.
استخلاص الصورة	آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية القديمة التي تستخدم في إحياء المناسبات الإجتماعية كالأفراح وجلسات السمر.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	إستجابة الضوءISO	العدسة
BENQ AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	١٤ MP	Auto	Auto
حجم اللقطة	**الزاوية**	**الفتحة**	**تصوير**	**السرعة**
long shot	normal	Auto	خارجى	١/٢٠٠٠ sec
بيانات المادة				

الموضوع الرئيسى	الموضوع الفرعى
آلات وترية	آلة "الطنبورة"
الرقم فى المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
عابدين – القاهرة	١٢/ ١٢/ ٢٠١٨



صورة رقم (٣)

بيانات الصورة	
وصف الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو

<table>
<tr><td></td><td colspan="4">عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الصاج، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، توجد فيه فتحة واحدة صغيرة الحجم في المنتصف من الشكل الخارجي له، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة ملونة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، إثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبى) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يشد كلاً منهما باستخدام مفاتيح الجيتار بدلاً من حوى القماش المجدول الذي يوجد في الشكل القديم من هذه الآلة.</td></tr>
<tr><td>عناصر الصورة</td><td colspan="4">نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية القريبة من جسم العازف.</td></tr>
<tr><td>استخلاص الصورة</td><td colspan="4">آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية الحديثة التي تستخدم في إحياء المناسبات الإجتماعية كالأفراح وجلسات السمر، وهي تظهر بعض التغيرات والاضافات التي طرأت عليها.</td></tr>
<tr><td>الجامع</td><td colspan="4">محمد سيد محمد حسن أبو شنب</td></tr>
<tr><td>تقنيات الكاميرا</td><td>الدقة</td><td>البكسيل</td><td>استجابة الضوءISO</td><td>العدسة</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

BENQ AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	١٤ MP	Auto	Auto
حجم اللقطة	الزاوية	الفتحة	تصوير	السرعة
long shot	normal	Aut o	خارجى	١/٢٠٠٠ sec

بيانات المادة	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"
الرقم في المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
عابدين – القاهرة	١٢/ ١٢/ ٢٠١٨



صورة رقم (٤)

<table>
<tr><td colspan="2">بيانات الصورة</td></tr>
<tr><td>وصف الصورة</td><td>نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الصاج، مغطى بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، فيه مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم من الناحية المقابلة لجسم العازف، وذلك لخروج صوت نغم الأوتار منه، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة ملونة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، اثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبي) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يشد كلاً منهما باستخدام مفاتيح الجيتار بدلاً من</td></tr>
</table>

	حوي القماش المجدول الذي يوجد في الشكل القديم من هذه الآلة، لتسقط هذه الأوتار عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية المقابلة لجسم العازف.
استخلاص الصورة	آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية الحديثة التي تستخدم في إحياء المناسبات الاجتماعية كالأفراح وجلسات السمر، وهي تظهر بعض التغيرات والاضافات التي طرأت عليها.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	إستجابة الضوءISO	العدسة
BEN Q AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	MP١٤	Auto	Auto
حجم اللقطة	الزاوية	الفتحة	تصوير	السرعة
long shot	normal	Auto	خارجى	٢٠٠٠/١ sec

بيانات المادة	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"

الرقم فى المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
عابدين – القاهرة	١٢/ ١٢/ ٢٠١٨



صورة رقم (٤)

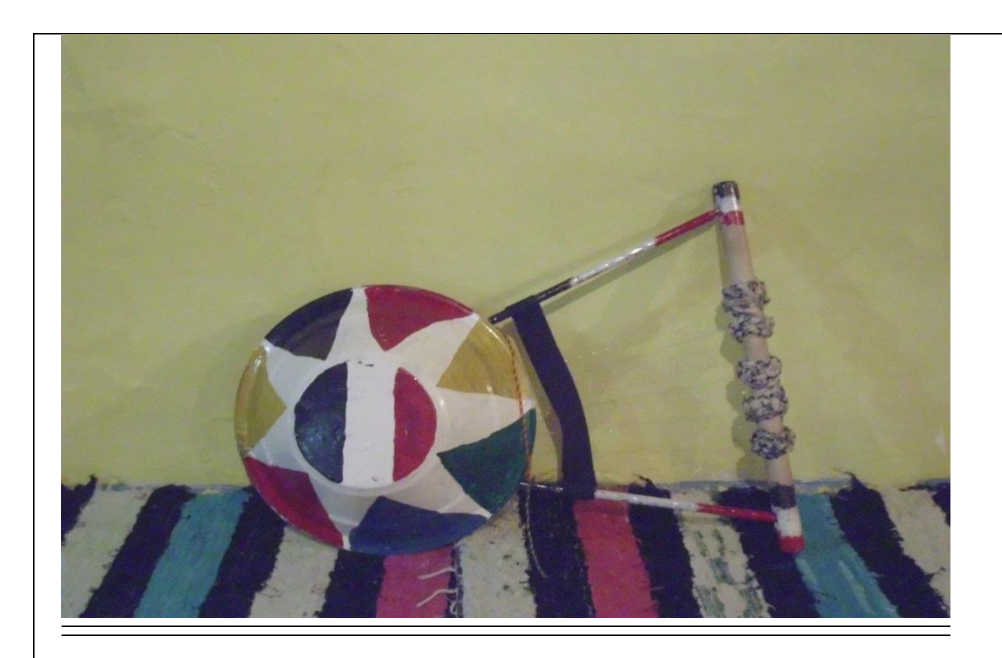
بيانات الصورة	
وصف الصورة	نموذج أخر مختلف من آلة (الطنبورة)، يتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن قطعة من الخشب مجوفة بها مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم على شكل قلب من الناحية المقابلة لجسم العازف،

	وذلك لخروج صوت نغم الأوتار منها، (الرقبة) وهي عبارة عن شكل أصابع اليد الخمسة، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من سلك معدني، يشد كلاً منهما باستخدام مفاتيح من الخشب بدلاً من حلقات القماش المجدول الذي يوجد في الشكل القديم من هذه الآلة، لتسقط هذه الأوتار عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج مختلف لآلة (الطنبورة)، وهذا الجزء هو يمثل الجانب المقابل لجسم العازف.
استخلاص الصورة	نموذج مختلف لآلة (الطنبورة) غير شائع.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	**الدقة**	**البكسيل**	**استجابة الضوءISO**	**العدسة**
BENQ AE100 14MP	**٤٣٢٠ x3240**	**١٤ MP**	**Auto**	**Auto**
حجم اللقطة	**الزاوية**	**الفتحة**	**تصوير**	**السرعة**

long shot	normal	Auto	خارجى	١/٢٠٠٠ sec

بيانات المادة	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"
الرقم فى المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
جزيرة أسوان	١/ ٢/ ٢٠١٩

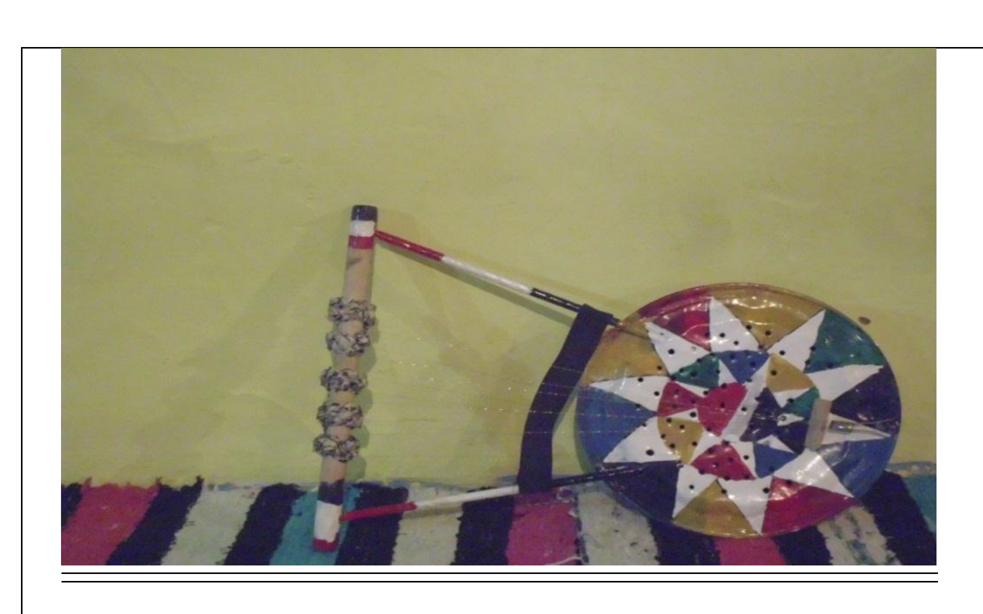
<table>
<tr><td colspan="2">
صورة رقم (٤)</td></tr>
<tr><td colspan="2">بيانات الصورة</td></tr>
<tr><td>وصف الصورة</td><td>نموذج أخر من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الصاج الملون، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة ملونة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، اثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبي) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يلف كلاً</td></tr>
</table>

	منها على حوي من القماش المجدول التي توضع على حافة الذراع الثالث (القضيب الخشبي) لتسقط عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية القريبة من جسم العازف.
استخلاص الصورة	آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية الحديثة التي تستخدم في إحياء المناسبات الاجتماعية كالأفراح وجلسات السمر، وهي تظهر بعض التغيرات والاضافات التي طرأت عليها.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	إستجابة الضوءISO	العدسة
BENQ AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	MP١٤	Auto	Auto
حجم اللقطة	الزاوية	الفتحة	تصوير	السرعة
long shot	normal	Auto	خارجى	١/ sec٢٠٠٠

بيانات المادة	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي

آلات وترية	آلة "الطنبورة"
الرقم فى المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
غرب سهيل – أسوان	١/ ٢/ ٢٠١٩



صورة رقم (٤)

بيانات الصورة	
وصف الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق

	مقعر الشكل مصنوع من الصاج الملون، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، فيه مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم من الناحية المقابلة لجسم العازف، وذلك لخروج صوت نغم الأوتار منه، (الرقبة) وهي عبارة عن ثلاثة أذرعة ملونة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، إثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبى) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يلف كلاً منها على حوي من القماش المجدول التي توضع على حافة الذراع الثالث (القضيب الخشبى) لتسقط عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) الحديثة، وهذا الجزء هو يمثل الناحية المقابلة لجسم العازف.
استخلاص الصورة	آلة (الطنبورة) الموسيقية الوترية الشعبية النوبية الحديثة التي تستخدم في إحياء المناسبات الإجتماعية كالأفراح وجلسات السمر، وهي تظهر بعض التغيرات والاضافات التي طرأت عليها.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	إستجابة الضوء ISO	العدسة
BENQ	٤٣٢٠x 3240	١٤MP	Auto	Auto

AE100 14MP				
حجم اللقطة	**الزاوية**	**الفتحة**	**تصوير**	**السرعة**
long shot	**normal**	**Auto**	**خارجى**	**١/ ٢٠٠٠sec**

<u>بيانات المادة</u>	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"
الرقم فى المكنز	5-01.63.09
<u>بيانات الجمع</u>	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
غرب سهيل – أسوان	١/ ٢/ ٢٠١٩



صورة رقم (٤)

بيانات الصورة	
وصف الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهي تتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أحدهما يُعرف بـ (الصندوق المصوت) وهو عبارة عن طبق مقعر الشكل مصنوع من الصاج الملون، مغطي بغشاء جلدي مرن من جلد البقر، فيه مجموعة من الفتحات صغيرة الحجم من الناحية المقابلة لجسم العازف، وذلك لخروج صوت نغم الأوتار منه، (الرقبة) وهى عبارة عن ثلاثة أذرعة ملونة من خشب السنط، مختلفة الأطوال، إثنان منهما يتصلان مباشرةً بالصندوق المصوت، ثم يجمعهما الذراع الثالث (القضيب الخشبي) في النهاية بطريقة عرضية، (الأوتار الخماسية) وهي عبارة عن خمسة أوتار من أمعاء الحيوان (الإبل)، يلف كلاً منها على حوي من القماش المجدول التي توضع على حافة الذراع الثالث

	(القضيب الخشبي) لتسقط عمودياً في منتصف الصندوق المصوت، وظيفتها الأساسية تعمل على ضبط إيقاع الأوتار.
عناصر الصورة	نموذج من آلة (الطنبورة) القديمة، وهذا الجزء يمثل سياقاً ثقافياً تستخدم فيه هذه الآلة داخل متحف النوبي بأسوان (نموذج من البيت النوبي – رجلان من النوبة يرتديان الجلباب الأبيض النوبي ومكملات الزي، أحدهما يمسك بآلة الطار "الدف"، والآخر جالساً يعزف على آلة الطنبورة الوترية – مقعد خشبي يجلس عليه عازف الطنبورة).
استخلاص الصورة	سياقاً ثقافياً يوضح الدور الوظيفي الذى تقوم به آلة "الطنبورة" في إحياء إحدى المناسبات الاجتماعية.
الجامع	محمد سيد محمد حسن أبو شنب

تقنيات الكاميرا	الدقة	البكسيل	إستجابة الضوءISO	العدسة
BEN Q AE100 14MP	٤٣٢٠ x3240	MP١٤	Auto	Auto
حجم اللقطة	الزاوية	الفتحة	تصوير	السرعة
long shot	normal	Auto	خارجى	١/ ٢٠٠٠ sec

بيانات المادة	
الموضوع الرئيسي	الموضوع الفرعي
آلات وترية	آلة "الطنبورة"

الرقم فى المكنز	5-01.63.09
بيانات الجمع	
مكان الجمع	تاريخ الجمع
متحف النوبة بأسوان	١/ ٢/ ٢٠١٩

(دليل العمل الميداني)

أصف لنا هذه الآلة الموسيقية؟ ومن أين تجلب مكوناتها؟
ما هو الاسم الذى تعرف به هذه الآلة؟ وهل توجد هناك مسميات أخرى لها؟
ما الدور الوظيفي الذي تقوم به الآلة؟ وهل من الممكن أن تقوم به أي آلة موسيقية أخرى أم لا؟ وماهو السبب في ذلك؟
ما هى الأمكان التي ينتشر فيها استخدام هذه الآلة؟
هل توجد هناك إيقاعات معينة تتميز بها هذه الآلة؟
كيف يستخدم العازف هذه الآلة؟
ما هي الأغاني المصاحبة لهذه الآلة؟
هل تعرضت هذه الآلة لبعض التغيرات سواء بالاضافة أو الحذف؟ وما هو السبب في ذلك؟
هل تتعرض هذه الآلة الآن لبعض المخاطر؟ وما هي الطرق التي يجب اتباعها من أجل الحفاظ عليها؟
ما دور كبار السن في امكانية الحفاظ على هذه الألة؟
هل تصاحب هذه الآلة أي آلة موسيقية أخرى أثناء استخدامها؟

(النتائج)

تتلخص نتائج هذه الدراسة الميدانية في:-

١-كشفت هذه الدراسة أن هذه الآلة الموسيقية الوترية الشعبية القديمة يكاد تتعرض مستقبلاً للعديد من المخاطر إذا لم يكن هناك أية آلية علمية تسعي بكل جهد من أجل حمايتها والحفاظ عليها، وقد يرجع السبب في ذلك لدخول الكثير من الآلات الموسيقية الحديثة التي تحمل سمات غير شعبية، وذلك بالإضافة إلي أن استخدامها ينحصر فقط في المناطق الجنوبية من مصر، وخاصةً في منطقة النوبة وحلايب وشلاتين.

(قائمة بالمراجع)

المراجع العربية:-

١-الكتب:-

أ.ب. كلوت بك / محمد مسعود.- القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١١.- ٦٥٤ ص.- ص ٣٩٤.
أحمد بدوى / محمد صقر خفاجة.- هيرودوت يتحدث عن مصر.- القاهرة: دار القلم، ١٩٦٦.- ٣٤٢ ص.
أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصر.- مج ١.- ط ١.- القاهرة: علم الكتب، ٢٠٠٨.- ٣٣٦٧ ص.
أوتو كارويى / ثائر صالح. مدخل إلى الموسيقى.- الإمارات: دار نون، ٢٠١٧.- ٢٠٤ ص.
إيكه هولتكرانس/ ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي. قاموس مصطلحات الإثنرلوجيا والفولكلور.- ط٢.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.
بركات عطوان البطاينة. مقدمة في علم الفلك.- ط ١.- عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.- ٣٤٢ ص.
بول بارجيه / زكية طبوزادة. كتاب الموتى للمصرين القدماء.- ط ١.- القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.- ٣١٦ ص.

جوليوس بورتنوى / فؤاد زكريا. الفيلسوف وفن الموسيقى.- ط١.- الأسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤.- ٣٣٦ ص.
دنيس كوش / ترجمة منير السعيدانى. مفهوم الثقافة فى العلوم الاجتماعية.- بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٣٧ ص.
روبرت آرموار / مروة الفقى. آلهة مصر القديمة وأساطيرها.- ط ١.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.- ١٦٩ ص (المشروع القومى للترجمة، ٩٠٢).
عزة فاروق سيد. الإله بس ودورة في الديانة المصرية.- ط ١.- القاهرة: عربية للطباعة والنشر، ٢٠٠٥.- ١٤٢ ص.
علماء الحملة الفرنسية / زهير الشايب.- وصف مصر: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.- القاهرة: دار الشايب، .- ١٩٦ ص.- (الترجمة الكاملة، ٧).
على فهمى خشيم. آلهة مصر العربية.- ط ١.- مج ١.- بنغازى: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – دار الأفاق الجديدة، ١٩٩٠.- ٨٦٤ ص.
غطاس عبد الملك خشبة. المعجم الموسيقى الكبير.- ط ١.- مج ٤.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.- ٤٩٦ ص.
فتحى الصنفاوى. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.- ١٧٥ ص.- (تاريخ المصريين، ١٩٤).
فؤاد زكريا. مع الموسيقى: ذكريات ودراسات.- القاهرة: مؤسسة هنداوى للنشر، ١٩٦٨.- ١١٢ ص.

محمد الجوهري. الإنثروبولوجيا: أسس نظرية وتطبيقات عملية.- القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥.
محمد الجوهري. الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية.- ج١،٢: من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي.- الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.
محمد الجوهري. علم الفولكلور: دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية.- الجزء الأول.- الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨.
محمد الجوهري. علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية.- المجلد الأول.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة القاهرة، ٢٠١٦.- ٣٧٤ ص.
محمد الجوهري، علياء شكري، عبد الحميد حواس. الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة) : من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي.-ج ٣.- القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.- ٣١٩ ص.
محمد السيد شبانه. أغاني الضمة فى بورسعيد.- القاهرة: دار الزعيم للطباعة الحديثة، ٢٠٠٦.- ٣٦٧ ص.
محمد بيومى مهران. الحضارة المصرية القديمة: الحياة الاجتماعية والسياسية والعسكرية والقضائية والدينية.- ط ٤.- ج ٢.- الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.- ٥٧٩ ص (مصر والشرق القديم الأدنى، ٥).
محمد عمران. آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها.- ط ١.- القاهرة: المركز المصرى والثقافة والفنون، ٢٠٠٧.- ٢٥٥ ص.

مصطفى جاد. مكنز الفولكلور: المجلد الأول – القسم المصنف.- ط١.- القاهرة: مكتبة الأكاديمية- مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى بمكتبة الأسكندرية، ٢٠٠٦.- ٣٥٠ ص.
مصطفى جاد. نظريتى: أرشيف الفولكلور.- القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥.- ١١٥ ص.- ص ٥٧.- (دفاتر الأكاديمية، ١٠).
الموسوعة الموسيقية الشاملة.- ط ١.- بيروت: دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٤.- ٣٠٥ ص.
وهيب كامل. ديودور الصقلى في مصر: القرن الأول قبل الميلاد.- القاهرة: دار المعارف، ٢٠١٣.- ١٧٦ ص.

٢-الدوريات:-

أحمد مرسى. الأغنية الشعبية.. موسيقاها وعلاقتها بالكلمات.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٥ (فبراير ١٩٦٨).
ألبرت لانكا سترلويد / أحمد آدم. الموسيقى الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٨ (مارس ١٩٦٩).
تيريزا باركلى. الأغنية الشعبية: خصائصها.. ووظيفتها.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ٢ (إبريل – ١٩٦٥).
خالد عبد الله خليفة. الطنبورة.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٩ (خريف

٢٠١٢).

سمير نجيب. الموسيقى الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ١ (يناير ١٩٦٥).

صفوت كمال. جمع العناصر الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٦ (مايو ١٩٦٨).

فاطمة زكرى. الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجى.- الثقافة الشعبية.- س ٨، ع ٣٠ (صيف ٢٠١٥).

الفريد راد كليف – بروان/ ترجمة عبد الحميد الزين. في البناء الإجتماعي.- مطالعات في العلوم الإجتماعية.- (صيف – خريف، ١٩٦٠).

فوزى العنتيل. الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٥ (فبراير ١٩٦٨).

فوزى العنتيل. قضية انتشار التراث الشعبى ودور حملة التراث.- الفنون الشعبية.- س ٢، ع ٦ (مايو ١٩٦٨).

فيصل التميمى .آلة الطنبورة فى قطر.- الفنون الشعبية.- ع ٣٥ - ٣٦ (يناير – يونيو ١٩٩٢).

فيصل التميمى. الطنبورة في قطر.- الفنون الشعبية.- ع ٣٥ - ٣٦ (يناير – يونيو ١٩٩٢).

لويس بقطر. الرقص في مصر القديمة.- الفنون الشعبية.- ع ٣٠ - ٣١ (يناير –

يونية ١٩٩٠).
مآثر إبراهيم أبوعيش. الموسيقى وملكة الموسيقى.- الفنون الشعبية.- ع ٧٢ – ٧٣ (أكتوبر – مارس ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
محمد الخطيب. الإنسانية في علم الموسيقى.- المجلة العربية للعلوم الإنسانية.- مج ٨، ع ٣٢ (خريف ١٩٨٨).
محمد بلوش. مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسى.- الثقافة الشعبية.- س ٥، ع ١٨ (صيف ٢٠١٢).
محمد شبانة. الأغنية الشعبية كنص ثقافي.- الثقافة الشعبية.- س ١، ع ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر).
محمد شبانه. بين الطنبور والسمسمية.- الفنون الشعبية.- ع ٧٢ - ٧٣ (أكتوبر - مارس ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧).
محمود أحمد الحفنى. الصنج والسمسمية الشعبية.. أقدم الوتريات فى العالم.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ٤ (يوليو١٩٦٧).
محمود أحمد الحفنى. الموسيقى الشعبية فى بلاد النوبة وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة.- الفنون الشعبية.- س ٤، ع ١٣ (يونيو ١٩٧٠).
محمود أحمد الحفنى. مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية.- الفنون الشعبية.- س ١، ع ١ (يناير ١٩٦٥).

٣-الدراسات السابقة:-

أحمد حسانى. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلى / طاهر حجازى.- الجزائر، ٢٠٠٦.- ٤٤٢ ص.- أطروحة (دكتوراه)- جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.- ص ٤٩.
حاتم عبد المنعم أحمد. دور أعضاء الأحزاب السياسية في المشاركة في العمل الإجتماعي: دراسة إجتماعية وأنثروبولوجية ميدانية مقارنة لقضايا البيئة والمجتمع / تحرير محمد الجوهري، علياء شكري.- الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥.- ص ١٨ – ١٩.
سارة هاشم جعفر. الموسيقى في مصر وبعض الحضارات الأخرى القديمة: دراسة مقارنة / خيرى إبراهيم الملط، عائشة محمود عبد العال.- القاهرة، ٢٠١٧.- ١٩٤ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم تاريخ.- ص ٢.
لقمان عبد الله على عبد الله. دور الفن في إبراز بعض جوانب الحضارة المصرية القديمة / سامية بشير دفع الله.- الخرطوم، ٢٠١٢.- ٤٠ ص.- (البكالوريوس)- الخرطوم، الآداب، قسم تاريخ.- ص ٢.

(السيرة الذاتية للمؤلف)

البيانات الشخصية:-

محمد سيد محمد حسن أبو شنب
صحفي بجريدة الجمهورية – رئيس قسم المواقع الالكترونية
من أبناء قرية الديوان – مركز نصر النوبة – أسوان
من مواليد القاهرة ١٩٨٠

المؤهلات العلمية:-

دبلوم دراسات عليا بالمعهد العالي للفنون الشعبية بتقدير جيد جداً – التخصص (مناهج الفولكلور وتقنيات الحفظ) - عام ٢٠١٩.

الإنتاج الفكري المنشور (الكتب المؤلفة):-

محمد أبو شنب. طقوس الحناء لدى الرجال: دراسة ميدانية في النوبة المصرية.- القاهرة: كوبي برنت، ٢٠١٨.- ١٠٣ ص. (رقم الإيداع: ٢٢٠١٩ / ٢٠١٨)
مشاركة ببحث عن "طقوس الحناء لدى الرجال في النوبة المصرية" في:- مجموعة باحثون/ مراجعة وتقديم إيمان مهران. دراسات في الثقافة المادية:

الجسد.. نموذجاً.- القاهرة: كوبى برنت، ٢٠١٩.- ٢٧٠ ص.
محمد أبو شنب. العناصر الشعبية المرتبطة بعادات دورة الحياة عند النوبيين: دراسة ميدانية توثيقية في بعض مناطق القاهرة وأسوان.- القاهرة: كوبي برنت، ٢٠١٩.- ٢٧٦ ص. (رقم الإيداع: ١٤٦٩٦ / ٢٠١٩).

الإنتاج الفكري المنشور في (الصحف والدوريات):-

للباحث العديد من الموضوعات الثقافية المنشورة في بعض الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية، منها:-

١ـ محمد أبو شنب. كيوي الفصيح.. يتحدي الفزع في مملكة التماسيح.- الجمهورية.- ص٢.- ١٨/ ١٢/ ٢٠١٥.
محمد أبو شنب. في حلايب وشلاتين.. الزواج محظور والترحال ممنوع في "صفر" العربي.- الجمهورية.- ص٢.- ٩/ ١٠/ ٢٠١٥.
محمد أبو شنب.أفراح أرض الذهب.. "الرباط" بعد المشاورة.. العرافة تحدد يوم "السما".. العرس النوبي.. من سيف الزفاف إلى صباحية "الديواني" وحمام النيل.- الجمهورية.- ص١٣.- ١٠/ ٤/ ٢٠١٥.
محمد أبو شنب. طقوس أهالينا في العيد الكبير.. صلة الأرحام والإفطار الجماعي وذبح الأضاحي أبرز المظاهر.- الجمهورية.- ٢٤/ ٩/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. جزيرة يحكمها قانون "العرف" وتحيي عادات وتقاليد الفراعنة.. "هيسا" النوبية.. من محرقة سفعف النخيل إلى حمام النيل.- الجمهورية.- ص١١.- ٢٨/ ٨/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. المشغولات النوبية "قادموس" لمقاومة الحسد.. و"كنتي" للمناسبات السعيدة.- الجمهورية.- ص١١.- ٢٦/ ١٠/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. رحلة في عالم الخيال.. تبدأ بالشراع وتنتهى على ظهور الجمال.. مقابر النبلاء.. بوابة الخلود إلى مملكة السماء.- الجمهورية.- ص٢.- ٢٧/ ١١/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. الكابد والشدى على لهيب الدوكة في مطابخ الخوص والفخار.. "سخينة" الحمام تنافس "مفروكة" الملوخية على الموائد النوبية.- الجمهورية.- ص ١٣.- ١٣/ ٣/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. "الجَبنة" مشروب الضيافة.. والسهام والنبال خط الدفاع الأول.. بجوات حلايب وشلاتين.. عالم غريب من العادات والأدوات.- الجمهورية.- ص١٣.- ٨/ ٥/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. كريستا بنت ليلي ومريم وحتشبسوت.. ألمانية الجنسية مصرية الهوى والهوية.. كنوز أرض الذهب.. حكايات نوبية بحروف لاتينية.- الجمهورية.- ص ١٣.- ٢٤/ ٤/ ٢٠١٥.

محمد أبوشنب. أجوده البرتمودا والأبريمي والسكوتي.. والحشائش فارس

الحصاد.. البلح النوبي يتفوق في موائد الشهر الفضيل.- الجمهورية.- ص ١٢.- ١٢/ ٦/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. ٥ آلاف قطعة أثرية تكشف أسرار ٢٠٠ الف عام.. متحف النوبة يتحدى الزمن.. بعظام إنسان "الكوبانية".- الجمهورية.- ص١١.- ١٤/ ٨/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. المصرية تفضلها حمراء زاهية والسودانية تعشقها سوداء قانية.. "الحناء" في ليلة العمر.. تطريف وتقميع ونقش بديع.- الجمهورية.- ص ٤٥.- ١٨/ ٩/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. التجربة النوبية من المراكب الشراعية إلى التماسيح المنزلية.. "غرب سهيل".. السياحة راحة والصخور ديوان العصور.- الجمهورية.- ص٢.- ٣٠/ ١٠/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. قارىء "الكف" الملكي.. فلاح حصرى على الجنية المصري.- الجمهورية.- ص٢.- ١٣/ ١١/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. بمناسبة الاحتفال بالبيوبيل الذهبي لإنقاذ أثار النوبة.. أسرار اكتشاف وإنقاذ معبدى أبى سمبل.- الجمهورية.- ص١٩.- ١٨/ ٢/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. صندوق أسرار النيل.. من عصا الغاب إلى قرابين "الأرباب".. "صانع السعادة" ضيف فوق العادة فى متحف "أتروعا".- الجمهورية.- ص ٢.- ٢٩/ ١/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. ثروة وحرفة ومصدر بهجة للأهالى.. والأصول والأعراف تحكم التعامل معها.. الإبل "سفينة الحياة".. فى حلايب وشلاتين.- الجمهورية.- ٧/ ٧/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. عروس "حلايب وشلاتين" تستقبل عشاقها بالجَبنة والسلات.. محميات علبة.. نباتات وكائنات نادرة وطبيعة ساحرة.- الجمهورية.- ص٢.- ٣/ ٦/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. حلايب وشلاتين.. كلما فرغ الفنجان.. أعادوا ملأه.- الجمهورية.- ٢٥/ ٩/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. النوبة.. التكافل فى سرية تامة.- الجمهورية.- ٢٤/ ٩/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. عوض: ممارستى للمشغولات النوبية للحفاظ على التراث الثقافي من الاندثار.- الجمهورية.- ٢٠/ ١٢/ ٢٠١٤.

محمد أبو شنب. "كولد" النوبي.. يكشف معجزات الرقم "٧".. "الاكتمال" شاهد على طقوس الأعراس والأفراح فى أرض الذهب.- الجمهورية.- ص٢.- ٨/ ١/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. "سوان نارتي" منطقة سياحة الأفيال والتماسيح.. تحولت لحدائق وشلالات.- الجمهورية.- ص ٢.- ١٥/ ٤/ ٢٠١٦.

محمد أبو شنب. في أرض الذهب.. الإفطار جماعي والونسة حتى السحور.. المائدة النوبية: الخبز شدى والحلو "شيلد" وبينهما شطيطة وجراصة.- الجمهورية.-

ص١٦.- ١٥/ ٧/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. مزمار "الأمبيلهويت".. يطرد الشياطين.. و"الكبور" لعبة الست.. الأفراح في حلايب وشلاتين.. كلمة السر "هسكا" والرقص بالسيف والكرباج.- الجمهورية.- ص٢.- ٢٤/ ٧/ ٢٠١٥.

محمد أبو شنب. أمثال شعبية نوبية في العامية المصرية "شجرة الدوم لا تظل ماتحتها".- حريتى.- ع ١٠٥٨، س ٢٩.- ص٨.

محمد أبو شنب. الأراجيد النوبية والهدايا العينية من مظاهر الاحتفال بعيد الأم في النوبة.- حريتى.- ع ١٠٨٢، س ٢٩.- ص٤٤ – ٤٥.

محمد أبو شنب. شاهد عيان على إبداع المصريين.. القباب الفاطمية.. تكشف أسرار العمارة الإسلامية.- حريتى.- ع ١٠٩٧، س ٢٩.- ص٢٦ – ٢٧.

محمد أبو شنب. لا يعرفها معظم الناس.. مقبرة "توشكى" شاهد على الثورة ضد الانجليز.- حريتي.- ع ١٠٨٨، س ٢٩.- ص٨.

أبحاث المؤتمرات:-

محمد أبو شنب. الآلات الموسيقية الأفريقية مصدراً للإبداع.. الطنبورة الأفريقية نموذجاً.- ص ٤٨٣ – ٥١١.- في: المؤتمر العلمي الأول بأكاديمية الفنون "الفن الأفريقي – أيقونة الإبداع الإنساني"، ٣٠ إبريل – ٢ مايو ٢٠١٩.- القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠١٩.

الأعمال الميدانية:-

قام الباحث بالعديد من الرحلات الميدانية، وخاصةً في منطقة النوبة بمحافظة أسوان وحلايب وشلاتين جنوب محافظة البحر الأحمر، وذلك بهدف رصد وجمع وتسجيل وتوثيق أشكال مختلفة من عناصر التراث الشعبي.

الندوات العلمية واللقاءات الفكرية:-

شارك الباحث في عدد من الندوات العلمية واللقاءات الفكرية بالجمعيات النوبية بالقاهرة، فضلاً عن مشاركته في بعض البرامج الإذاعية والتليفزيونية المصرية.

الشهادات:-

شهادة من لجنة تطوير المهنة والتدريب بنقابة الصحفيين حول فن "التحقيق الاستقصائي"، وذلك في الفترة ٧ – ٨ أغسطس ٢٠١٦.
شهادة تكريم من أكاديمية الفنون بالقاهرة على المشاركة الفعالة في المؤتمر العلمي الأول "الفن الإفريقي – أيقونة الإبداع الإنساني"، وذلك في الفترة من ٣٠ إبريل إلى ٢ مايو ٢٠١٩، بالإضافة إلي شهادة إجازة بحث للنشر بالمؤتمر العلمي الأول بالأكاديمية.
شهادة تكريم من النادي النوبي الثقافي بالتعاون مع النادي النوبي الرياضي بالقاهرة، وذلك بمناسبة احتفالية يوم التفوق النوبي لعام ٢٠١٩ – مهرجان عبد الوهاب خليل الثالث عشر، لتكريم أبناء النوبة الحاصلين على درجة الدكتوراه – الماجستير – دبلوم

عالي الدراسات العليا – المؤهلات العليا بدرجة جيد جداً وامتياز.



الباحث يتوسط اثنين من عازفي الطنبورة